

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL**



**LA REPRESENTACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA DEL  
CINE ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS  
EN EL DOCUFICCIÓN *MÁS ALLÁ DEL MALL* DEL  
DIRECTOR MIGUEL ALVEAR.**

**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA  
EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**NATALIA VANESSA DELGADO TAPIA**

**DIRECTOR: M.A. ÁNGEL HERNÁN REYES AGUINAGA**

**Quito - Ecuador  
2013**

## **DEDICATORIA**

Quiero dedicar este trabajo a mis padres, quienes con su ejemplo de arduo esfuerzo de toda una vida me han mostrado que el lazo del amor veraz por siempre durará y, cual bálsamo en tiempos de intranquilidad ha resultado ser su apoyo incondicional.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi gratitud a mi Tutor M.A. Hernán Reyes, por su paciencia, su apertura, su acertada guía y conocimientos entregados a este trabajo.

También debo reconocer a Miguel Alvear, Manolo Sarmiento, Christian León y Jorge Luis Serrano su excelente disposición por compartir su tiempo y experiencias.

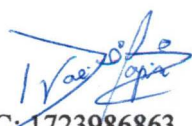
Y a todos (familiares y amigos) quienes me acompañaron durante esta enriquecedora carrera académica. Muchas gracias.

## AUTORIZACIÓN DE AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Natalia Vanessa Delgado Tapia en calidad de autora del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “La representación de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años en el docu-ficción *Más allá del Mall* del director Miguel Alvear”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de que parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5,6,8,19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

Quito, 19 de diciembre de 2013



CC: 1723986863  
**sweetly975@hotmail.com**

## **CERTIFICADO**

En mi condición de Director (Tutor), certifico que la señorita Natalia Vanessa Delgado Tapia, ha desarrollado la tesis de grado titulada “La representación de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años en el docu-ficción *Más allá del Mall* del director Miguel Alvear”, observando las disposiciones Institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que la mencionada señorita reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda a la exposición de su contenido bajo mi dirección.



**M.A. Hernán Reyes Aguinaga**  
Director

# ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
AUTORIZACIÓN DE AUTORÍA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TESIS	v
ÍNDICE DE CONTENIDO	vi
ÍNDICE DE ANEXOS	viii
RESUMEN	ix
ABSTRACT	x
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	4
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>6</b>
EL CINE COMO REPRESENTACIÓN	6
1.1 Nacimiento de un nuevo arte	6
1.1.1 Antecedentes históricos	6
1.1.2 El cine como medio de comunicación	11
1.1.3 El cine como arte e industria	14
1.1.4 El despertar del Cine Latinoamericano	19
1.1.4.1 El Nuevo Cine Latinoamericano	20
1.2 Géneros cinematográficos	25
1.2.1 El género documental	26
1.2.2 La realidad frente a la ficción	29

<b>CAPÍTULO II</b>	33
<b>EL CINE ECUATORIANO: <i>MÁS ALLÁ DEL MALL</i></b>	33
2.1 El cine ecuatoriano	33
2.1.1 En busca de la Ley que apuesta por el futuro	36
2.2 Sobre el autor	38
2.3 Contexto de producción	38
2.4 Ficha técnico-artística	41
2.5 Sinopsis argumental	41
2.6 Análisis semiológico	42
2.6.1 Aproximación teórica	42
2.6.2 Etapas del análisis	43
2.6.2.1 Descomposición	43
2.6.2.1.1 Segmentación:	48
2.6.2.2 Recomposición	55
2.6.2.2.1 Enumeración	56
2.6.2.2.2 Ordenamiento	57
2.6.2.2.3 Reagrupamiento	59
2.6.2.2.4 Modelización	60
<b>CAPÍTULO III</b>	64
<b>MÁS ALLÁ DE LO CONVENCIONAL</b>	64
3.1 La autorreflexividad	64
3.1.1 Modalidades de la representación	67
3.1.1.1 Definiciones generales	67
3.1.1.2 Modalidad de representación reflexiva	70
3.1.1.2.1 Estrategias Reflexivas	71
3.2. Un docu-ficción entre lo popular y lo culto	74
3.3 Un cine transformador y sobreviviente	77

<b>CONCLUSIONES</b>	81
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	83
<b>ÍNDICE DE ANEXOS</b>	
Anexo I Cuestionario de preguntas orientado al cineasta Miguel Alvear	89
Anexo II Cuestionario de preguntas orientado a profesionales del cine	91



La representación de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años en el documental-ficción “Más allá del Mall” del director Miguel Alvear.

Statement of the problematic of the Ecuadorian movie industry in the last twenty years in documentary-fiction “Beyond the Mall” directed by Miguel Alvear.

## RESUMEN

Se propone un análisis de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años, con el objetivo de explorar las diferentes aristas de la cultura popular ecuatoriana representada en el documental-ficción *Más allá del Mall*, dirigido por Miguel Alvear.

Se establece una aproximación histórico-descriptiva del campo cinematográfico desde su nacimiento y una breve caracterización de sus géneros, en particular, el género documental. Además, se analiza semiológicamente el documental *Más allá del Mall* a la luz del modelo cinematográfico planteado por Francesco Casetti y Federico di Chio a través de la descomposición y recomposición del filme.

A partir de la indagación de las diferentes modalidades de representación, se determina la inserción político-cultural del cine de Miguel Alvear en la producción cinematográfica ecuatoriana contemporánea. Se concluye que la autocrítica en el quehacer cinematográfico nacional permite establecer conexiones entre lo dicho y lo no dicho.

PALABRAS CLAVES: CINE / CINE ECUATORIANO / DOCUMENTALES / FICCIÓN / AUTORREFLEXIVIDAD

## ABSTRACT

An analysis of the problematic of the Ecuadorian movie industry during the last twenty years has been proposed, in order to explore diverse artists from the Ecuadorian popular culture represented in documentary-fiction *Beyond the Mall*, directed by Miguel Alvear.

A historic-descriptive approach has been established in the cinematographic field from the very inception and a brief characterization of genders, particularly, documentary gender. Additionally, there is a semiologic analysis of documentary *Beyond the Mall* in the light of the cinematographic model proposed by Francesco Casetti and Federico di Chio decomposition and re-composition of the film.

By investigation diverse representation modalities, the politic-cultural insertion of Miguel Alvear was determined in the contemporaneous Ecuadorian cinematographic production. It is concluded that the self-criticism in the national cinematographic affair allows establishing connections between what has been said and what is not been said.

KEYWORDS: MOVIES / ECUADORIAN MOVIES / DOCUMENTARIES / FICTION / SELF-REFLECTIVITY

## INTRODUCCIÓN

El cine no puede entenderse como una forma de expresión artística aislada de la cultura ni del uso de la tecnología de vanguardia. En este sentido, se considera que el cine forma parte de las grandes actividades de la industria cultural o de la cultura de masas, en la cual los productos tienen como fin un consumo distraído, no comprometido, en el que se cimenta la poderosa industria del entretenimiento que *crea, satisface y reproduce nuevas necesidades* en un marco de estandarización de gustos y de la capacidad de recepción (Adorno, 1981:13).

Según la Teoría Crítica, el sistema capitalista desvirtúa el valor estético del cine como arte y se convierte en un bien aglutinante de la industria cultural, cuyo único objetivo es alcanzar al consumidor de la forma más eficaz posible y, a más de satisfacer sus necesidades, generar sentidos e interpretaciones del mundo a partir de valores específicos transmitidos por medio de estas “mercancías culturales”.

No obstante, el cine latinoamericano, y en especial el de docu-ficción, rompen con la idea de equiparar sus producciones a meras mercancías, carentes de fuerza narrativa y dependientes de las leyes del mercado; es decir, no se deben considerar como obras fútiles. Más bien intenta este tipo de producción cinematográfica acercarse al cine como expresión artística y estética para representar la identidad híbrida que constituye lo nacional popular característico de los pueblos latinoamericanos.

En este marco, las diferentes problemáticas sociales, políticas y económicas de América Latina permearon los modos de representación cinematográfica, la cual está fuertemente determinada por el contexto.

Históricamente, los países de la región latinoamericana han sido consumidores del cine producido en el Hemisferio Norte, siendo éstos quienes habían establecido ya para los años treinta grandes compañías productoras y distribuidoras. Durante ese período la producción latinoamericana fue escasa y rudimentaria en la que se ve reflejada los lujos y la autoridad de la clase aristocrática.

Sin embargo, en los años sesenta renace el cine latinoamericano a partir de inquietudes tanto artísticas como políticas, que tienen interés en reproducir imágenes y relatos de las sociedades latinoamericanas, desde el punto de vista específico de los sectores populares, expresado en el lenguaje clásico del melodrama y la comedia popular.

Así, surge el Nuevo Cine Latinoamericano como un proyecto capaz de unificar las diferencias culturales, a partir de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación, a diferencia del cine moderno europeo y su *política de autores junto con la creatividad individual* (León, 2003: 8); este nuevo cine intenta romper con la producción tradicional y los modelos narrativos estandarizados; por lo que propone una dimensión de carácter social cuya puesta en pantalla muestre la diversidad cultural, característica de los pueblos latinoamericanos.

El docu-ficción *Más allá del Mall* expone ciertos elementos político-culturales que hacen referencia a la realidad ecuatoriana, especialmente, a la producción de películas hechas en vídeo que no circulan por los espacios culturales legitimados.

Como representación, busca dirigir al espectador más allá del texto, hacia aquellas prácticas “subterráneas” que caracterizan a la sociedad ecuatoriana. Por un lado se muestra incluyente al reconocer las “otras” formas de hacer cine, pero a la vez, margina estas nuevas formas creativas en relación con las de carácter profesional.

En este sentido, indagar en la representación de la problemática del cine ecuatoriano en el docuficción *Más allá del Mall* constituye un problema de la comunicación, porque a través de la producción y el quehacer cinematográfico que llega al público muestra una característica

inconfundible del ser humano: la necesidad de comunicarse. Con lo que se pretende analizar cómo las prácticas comunicacionales atraviesan la cultura y están presentes en las diferentes experiencias. Según la antropóloga Alicia Entel, una de las experiencias presentes en las comunidades y organizaciones sociales en la que se puede entender la comunicación como simbiosis tanto de unión y mediación es la dramatización. Pues es *“comunicación-unión, porque es mimesis – imitación recreada- de una realidad y porque adquiere entidad propia con la presencia del público. Pero al mismo tiempo es comunicación-mediación porque crea y recrea lenguaje”* (Entel, 1995: 24).

Por lo tanto, no se puede entender la producción audiovisual y la cinematografía en particular como un sistema cerrado de signos sin vinculación con el contexto histórico, cultural y las relaciones de poder. La realidad representada en el docu-ficción es una construcción cultural sometida a la investigación en la sociedad ecuatoriana, y da cuenta de las profundas brechas sociales y culturales que la caracterizan.

## JUSTIFICACIÓN

El cine constituye un elemento socio-cultural muy importante para cualquier país, dado que en él se reflejan y transmiten cientos de historias, personajes, paisajes, etcétera; que en conjunto ofrecen un abanico de las diferentes miradas que se deslizan a partir de la incursión en el mundo social.

Por ende, el cine ecuatoriano, es un revelador de las imágenes de vida de un pueblo y no está en la marginalidad. En la actualidad, vive su mejor momento a pesar de no contar con grandes efectos ni presupuesto; sus espectadores optan por la frescura de sus historias que vienen desarrollándose a lo largo del tiempo.

Se propone el docuficción *Más allá del Mall* como objeto de estudio, debido a que su *sui generis* naturaleza: el director mezcla el documental con la ficción al utilizar a un actor para que lo represente y, al mismo tiempo contribuye a desarrollar la historia con el objeto de mostrar los aspectos y las contradicciones más significativas del quehacer cinematográfico en el país.

Esta obra resultó seleccionada entre ocho inscritas en la Red DocTV IB Latinoamérica, programa orientado al fomento de la producción y teledifusión del documental latinoamericano, y llegó a formar parte de la programación de catorce emisoras de televisión públicas que llegó a más de 300 millones de personas en la región (El Telégrafo, 2011).

Este filme surgió de la investigación “Ecuador Bajo Tierra”, centrada en las producciones de ficción hechas en Ecuador que circulan fuera de los circuitos convencionales, alcanzando buen nivel de aceptación en sus respectivas provincias, y convirtiendo a aquellos autodidactas y a sus producciones en profesionales con más éxito que cualquier película filmada en los últimos años.

*Más allá del Mall* pretende describir cómo se realizan las películas ‘caseras’ en el país y el alcance que tuvo su trabajo, lo que justifica el por qué de este estudio: realizar un análisis de la representación de la problemática del cine ecuatoriano a partir de este docu-ficción.

# CAPÍTULO I

## EL CINE COMO REPRESENTACIÓN

### 1.1 Nacimiento de un nuevo arte

#### 1.1.1 Antecedentes históricos

*“El cine es una aventura en la que la subjetividad se adentra para experimentar allí una vida”*

*Peter Berger*

*(Cine y Derechos Humanos: Cine no discriminación y derechos humanos)*

Desde una perspectiva técnica, el cine y su relato en imágenes y sonidos se vuelve posible gracias a la unión de cuatro factores: a) la *fotografía* o impresión de imágenes de la realidad en un soporte estable; b) *el movimiento* o animación de la imagen, derivado del fenómeno de la persistencia retiniana<sup>1</sup> y al mecanismo de sucesión de imágenes; c) *la proyección en pantalla*; y, d) *el sonido* (Sánchez, 2002: 328).

Sin embargo, antes de alcanzar tal perfeccionamiento, es importante remontarse hasta diciembre de 1895, fecha señalada como el nacimiento del cine. Por el hecho de convertir en exhibición pública un invento que se suponía era únicamente de carácter técnico, pero curiosamente fue presentado en el ámbito de la sociedad artística francesa.

---

<sup>1</sup>Fenómeno visual descubierto por el científico belga Joseph Plateau que demuestra como una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer completamente. Esto permite ver la realidad como una secuencia de imágenes ininterrumpida y calcular fácilmente la velocidad y dirección de un objeto que se desplaza. <http://www.elmulticine.com/glosario2.php?orden=130>



Los hermanos Lumière exhiben un aparato que en su época primera integraba, dentro de un mismo mecanismo, la cámara toma vistas y el proyector de luz. El cual hace posible reproducir las imágenes captadas sobre una película de celuloide impregnado de nitrato de plata.

*La salida de los obreros de la fábrica* y *Llegada del tren a la estación de la Ciotat* son películas registradas por la cámara primitiva de los hermanos Lumière, y se constituyen en muestras de imágenes en movimiento correspondientes a hechos cotidianos absolutamente ordinarios que marcan el inicio de la historia del cine (Melgar, 2004: 11). El asombro del público ante la oportunidad de observar cómo discurría la realidad misma sobre una superficie de tela, fue resultado de ver cómo aquellas imágenes cotidianas se habían convertido en un extraño mundo gris, semejante al mundo existente pero bañado por irreales luces crepusculares.

Más tarde, la magia y la creatividad de Georges Méliès enriquecieron el cine. Tras sus diversos experimentos con distintos trucos para conseguir su concepción fantástica del cine, hizo realidad lo impensable en aquella época, la sustitución de una persona por otra, las sobreimpresiones, los fundidos, etcétera. Todos estos efectos proyectados en una pantalla le otorgaron el título de ‘el primer inventor de ficciones’ (Sánchez, 2002: 334). Algunas de sus mejores muestras de trucajes están registradas en sus películas *Viaje a la luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904).

*El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1915) consagran a David Wark Griffith como el padre del cine estadounidense y el gran fijador del lenguaje cinematográfico, debido a sus innovaciones en la manera de narrar. En estas obras muestra acciones en paralelo, el cambio el emplazamiento y el ángulo de la cámara, etc; pero sobretodo asume que el montaje es el instrumento expresivo más importante con el que cuenta el cine, el cual no solo sirve para ordenar secuencias y planos, sino también para emocionar al espectador (Melgar, 2004: 21).

A finales de los años veinte, se dotó de sonido al cine y sus consecuencias fueron radicales en cuanto a la manera cómo era concebida la representación artística del mundo en el “séptimo arte”. Por ende, las relaciones entre el sonido y la imagen visual en el cine no pueden interpretarse como una simple adición, pues *la dimensión sonora* (palabra, música, sonidos, ruidos), con su

significación propia, puede llegar a constituirse en imagen con pleno derecho haciendo al cine “*audiovisual*” (Arredondo, 1998).

Se manifiesta que el cine y otros medios no solo se dirigen a un solo sentido, la vista, sino también suscitan una actitud perceptiva específica que propone llamar “*audiovisión*” (ver imágenes más oír sonidos) siendo ésta una doble combinación en la cual una percepción influye en la otra y la transforma. En consecuencia, se puede observar cómo el valor añadido es recíproco, pues “*el sonido hacer ver la imagen de un modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte hace oír el sonido de modo distinto a como éste sonaría en la oscuridad*” (Chion, 1993:45).

A comienzos de los años treinta, el cine buscaba añadir color a las imágenes, para aumentar la verosimilitud y poder aproximarse a la realidad. Los procesos usados para colorear el cine eran aditivos<sup>2</sup>, pues se añadía color por color a la película. La solución fue, obtener tres negativos de color cian, magenta y amarillo respectivamente. Al ser estos colores complementarios de los utilizados en escena, se lograba controlar la intensidad de los colores primarios que llegaban a la pantalla, aumentando así la similitud con la realidad.

El procedimiento era complejo y caro, por lo que los productores se medían bastante en su utilización. No obstante, el éxito de dos cintas de 1939, se convirtieron en la credencial necesaria para que el color se expandiera a todas las cinematografías del mundo: se trata de *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*, ambas de Víctor Fleming (Echeverri, 2011).

Por fin, en los años setenta, el proceso de filmación, revelado y producción de cine en color se simplifica y abarata considerablemente. Al punto que se vuelve la norma imperante, usada para cualquier tipo de producción, sin importar el género, el estilo o el presupuesto.

---

<sup>2</sup>Al sumar los tres colores primarios se genera luz blanca. Si se proyectan luces rojas, verdes y azules aparecerá el blanco donde se solapen. Se conseguirá luz amarilla donde falte el azul, cian (parecido al azul) donde falte el rojo, y magenta (parecido al rojo) donde falte el verde.[en línea][Citado el 15 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://boj.pntic.mec.es/jgomez46/documentos/cav/iniciocine.pdf>

Así, el color, como bien sugiere Sergei Eisenstein (1989), tiene entonces variados fines narrativos y estéticos dentro del cine. Aparte del uso neutro (reflejar los colores presentes en el escenario, sin aportar mayor significación más allá de la semejanza con la realidad), encontramos diversos tipos de coloraciones y paletas que enriquecen el sentido y el disfrute de películas de muy distintas clases y calibres.

Durante la década de los cuarenta, ante las transformaciones mundiales del momento, emergen nuevas tendencias artísticas en el mundo del cine, plasmadas en las imágenes filmadas que buscan reflejar situaciones, modos de vivir y de sentir de aquella época. Aquellos registros fílmicos convierten al celuloide en un documento histórico, por lo cual se convierte en algo impensable tratar de entender lo que ocurrió y lo que vivió la Europa de la posguerra sin ver películas como *El ladrón de bicicletas* (1946) dirigida por Vittorio De Sica o *La tierra tiembla* (1948) dirigida por Luchino Visconti. Ambas películas forman parte del movimiento neorrealista italiano<sup>3</sup>, corriente que pronto se hizo presente en el continente occidental.

Esta dinámica motiva a directores norteamericanos a filmar sus historias fuera de los estudios y los sets cuidadosamente elaborados para así poder aprovechar los escenarios naturales e incorporarlos como parte fundamental en sus películas.

A finales de la década de los cincuenta, surge en Francia un movimiento llamado *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) conformado por un renovado grupo de cineastas que reaccionaron contra las estructuras que el cine francés imponía hasta ese momento (tendencias teatrales de un cine solemne y grandilocuente), para postular la libertad de expresión y de técnica en el campo de la producción fílmica. *Los 400 golpes* (1959) dirigida por François Truffaut e *Hiroshima mon amour* dirigida por Alain Resnais, son considerados los filmes más representativos de este movimiento. Así, surge el cine moderno de Francia y junto con ello un concepto que marca una nueva concepción de hacer cine en el mundo entero, el *cine de autor* (Pulecio, 2008:153).

---

<sup>3</sup> Se basaba en la corriente “realista poética” que enfocaba la realidad de distintas formas y donde los hechos cotidianos, los dramas, las cosas, estaban descritos con la sensibilidad de la poesía. Los retratos pertenecen a los hechos sociales de la Italia que acababa de morir o de la que acababa de nacer. FERNANDEZ, Francisco. (2010). El cine neorrealista italiano.[en línea][Citado el 28 de Mayo de 2012]. Disponible en: <http://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>

A partir de este momento, las historias a proyectarse son cantos a la plenitud de la vida evocando el deseo de libertad como valor central en todas sus dimensiones, caracterizadas por su espontaneidad, y grandes dosis de improvisación, tanto en el guión como en la actuación. Por ende, las consideraciones artísticas y los valores estéticos están por encima de los intereses económicos.

El cine inglés también atraviesa un proceso de cambio y renovación, siguiendo la línea del cine documental y del neorrealista italiano, surge el *Free Cinema* (Cine Libre) que busca acercarse a los seres anónimos de la sociedad, mediante un cine rodado con pequeños equipos al margen de los estudios y con poco presupuesto. Su objetivo es destacar su inconformidad social, a través de un punto de vista crítico dirigido contra la burguesía y la sociedad mecanizada, denunciando así el aislamiento del ser humano, con un fondo de amargura e ironía. Entre sus directores más destacados se encuentran Jack Clayton con *Un lugar en la cumbre* (1961), Tony Richardson con *La soledad del corredor de fondo* (1962) y Lindsay Anderson y su película *El ingenuo salvaje* (1963).

Tras recorrer de manera breve los antecedentes históricos que marcaron el nacimiento y auge de este nuevo arte, el cine, es conveniente resaltar que con el pasar de los años se han podido desarrollar nuevos y mejores modos de seducir al espectador a través de las imágenes de la realidad representada en la pantalla.

Dichas representaciones operan en este caso como una especie de filtro que se interpone constantemente entre el público y la realidad social, interviniendo en la relación con el mundo (Imbert, 2003). De esta manera, la visión del mundo que presentan las obras creadas por el cine desborda todo tipo de avance tecnológico y sobrepasa el pensamiento pues, “*el film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia el cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas, (...) escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias*” (Morin, 2001: 14).

### 1.1.2 El cine como medio de comunicación

*“No soy pintor, no soy músico, no soy escritor, pero soy un hombre de comunicación y el medio que empleo para comunicarme son las películas...”*

*Richard Attenborough  
(Historia del Cine: El cine narrativo)*

A pesar de los diversos escritos que se registran sobre la historia del cine y de su enfoque principalmente como industria de entretenimiento, no se puede hacer una lectura del cine solamente como un reflejo pasivo de la realidad, pues es evidente la influencia social del cine en cuanto medio de expresión. Por lo que, cualquier posible acercamiento y comprensión del cine debe partir de su encuadre como fenómeno comunicacional y como hecho cultural.

Teniendo presente el primer enfoque, el ensayo *Una cierta idea del cine*, define a la comunicación como “*el proceso y el producto de la construcción cultural de la realidad a través de la apropiación textual y la circulación social de los discursos y representaciones*”(García, 2009: 8).

Sean cuales sean sus materias expresivas (palabras, imágenes, sonidos, cuerpos) y sus diversos fines comunicativos (artísticos, informativos, educativos, publicitarios, recreativo), el fenómeno comunicacional del cine se define por ser un *artificio textual* (la “película”) y una praxis social (“ir al cine”).Entonces, la importancia que tiene el cine como medio de comunicación, recae en la influencia que el público recibe a través de éste, pues se considera que desde sus orígenes se ha convertido en un escaparate en el cual aparecen hechos, realidades, personajes y situaciones que afectan el comportamiento del espectador (García, 2009: 8).

En el fondo, este intercambio comunicativo en el que se llevan a cabo tanto una transferencia como una participación, parece posible gracias a las imágenes y sonidos de este nuevo arte, llamado cine. Bajo esta idea, se debe considerar a la *apropiación* como el proceso de interacción entre sujetos y textos que generan formas expresivas, entonces, todo texto o *artificio textual* se convierte en fruto

de un doble trabajo: en los *dominios semiológicos* (de signos, códigos y lenguajes) y en los *entornos tecnológicos* (de útiles e instrumentos) (García, 2009: 9).

En este sentido, el film como cualquier texto, se dedica a *inscribir* en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir. No solo es el *objeto* en sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no solo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones (Casetti, 1991: 222).

De esta manera, el cine como espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se ha convertido en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de *vehicular* ideas. Esta evolución se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos como lo es el montaje (Martin, 2002: 20). Convertido en lenguaje gracias a una *escritura* propia otorgada por cada realizador junto con la aparición de un *estilo*, el cine, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, a través del cual se transmite una visión del mundo, la cual no puede desvincularse de las culturas que se encuentran inmersas en la misma.

El cine apela frecuentemente a lo imaginario, a lo subjetivo, a lo extraordinario y maravilloso. Una vez descrito su carácter comunicacional, el segundo posicionamiento general se refiere al estatuto del cine como *campo cultural* (García, 2009: 8).

En este horizonte, es importante recalcar que la actividad cinematográfica para que pueda desarrollarse como tal, está sumida en un entorno cultural del que recibe influencias notables y al cual confiere una especial aportación. Por lo cual, se considera al film como un texto que no puede entenderse como un elemento de significación configurada de manera invariable; pues los circuitos de la comunicación artística son permeables a la incidencia cultural, de tal forma que dichos rasgos penetran sobre los textos, sobre el sentido de cada obra. Como consecuencia de este proceso comunicativo, un texto siempre significa algo para alguien y las significaciones que aporten tanto

autor como lectores tendrán que ver con la cultura en la que estén inmersas ambas entidades (Martínez, 2004).

En este marco cultural, no se puede dejar de lado el estudio del cine condicionado por la situación socioeconómica del medio en que se desarrolló; al hacer referencia al contexto en el cual nació el cine se registra el vertiginoso desarrollo industrial, la crisis económica de 1929, que encontraron su reflejo argumental en el cine de la época. En el caso de Europa, los años treinta se caracterizaron por un cine manipulado por el poder con un fin alienante, que buscaba ofrecer una falsa imagen de la realidad social de aquellos países.

En los años sesenta, el cine se integra a la sociedad aún más, convirtiéndose en la época en la cual los cineastas se interesan por el individuo mismo y reconocen en este nuevo medio de comunicación la posibilidad de servir como medio de expresión de lo más íntimo del ser humano: anhelos, angustias o fantasías; rechazando así, la orientación del cine como mero entretenimiento.

El cine nace en una atmósfera en la que debe cumplir con la voluntad ideológica imperante que lo crea y lo financia para poder reflejar el éxito de sus productos cinematográficos en cifras. Sin embargo, se busca en su devenir un desinteresado interés por colocar a los hombres delante de la realidad cultural y posibilitar el uso de este nuevo medio como una forma de comunicación y expresión que responda a las necesidades de la sociedad y no solo a la industria que dicta de una u otra forma el discurso hegemónico que ha de regir a todos. Indudablemente, el largo acontecer de los media tiene una incidencia en la formación de los procesos mentales y las relaciones sociales que definen la humanidad.

### 1.1.3 El cine como arte e industria

*“Todas las diferentes artes, la cinematografía, la música, el teatro intentan siempre otorgar una expresión al propio tiempo, todas tienen voluntad de contemporaneidad. El cine puede hacerlo con todos los medios que cada una de esas artes posee por separado. A lo mejor por eso se ha convertido en el arte por excelencia del siglo xx”*

*Wim Wenders*

*(Historia del Cine: El análisis del filme)*

A principio, solo se podía considerar al cinematógrafo como un invento más para hacer negocio del cual se pudiera obtener buenos réditos económicos, con eso se opacaba la idea de considerarlo como un arte. Como consecuencia, el cine norteamericano apostó más por el beneficio material que por la estética o la poesía visual. Y una pequeña ciudad del oeste estadounidense, Hollywood, se convirtió en poco tiempo en el centro industrial cinematográfico más próspero de los Estados Unidos.

Así, surgieron varias asociaciones que luchaban por controlar la producción fílmica, todo esto gracias al gran desarrollo que experimentaba el cine y, como resultado se formaron las grandes compañías productoras como 20th Century Fox, Paramount, Columbia Pictures, entre otras.

De tal manera, no sólo financiaban las películas, sino que controlaban a los medios de distribución, a través de cadenas de salas destinadas a exhibir nada más que sus propias películas. También contrataban directores y actores como si fueran meros empleados a sueldo, como si no tuvieran nada que decir al respecto, se encontraban amarrados como bajos sus contratos.

Esto marcó la aparición del *star-system*, (sistema de estrellas), en el cual las estrellas o los actores más populares de la época del cine eran promocionados en serie, igual que cualquier otro producto comercial, gracias a un hábil sistema de publicidad que creó una atmósfera de leyenda alrededor de los ídolos del público. Así, se conocía a la producción hollywoodense entre las décadas de 1910 y 1950 como ‘cine de productor’, donde contaba más el peso del productor que conseguía el financiamiento, que el director encargado de plasmar una visión artística (Melgar, 2004: 89).



La doble y hasta contradictoria naturaleza del cine, artística e industrial, explica su evolución ligada siempre al poder económico, se considera que el arte e industria se armonizan pero al mismo tiempo se encuentran en perfecto divorcio.

Según la Biblioteca Salvat de grandes temas (1975) bajo el contenido “*El cine, arte e industria*”, expone como un problema fundamental del cine como industria, “*la repetición de temas comerciales lo que ha generado un innegable cansancio del público consumidor*”, por lo que se hace cada vez más evidente la constante disputa entre lo que se considera como calidad desde el punto de vista artístico-estético y, la cantidad desde el punto económico.

En este sentido, el film no puede entenderse únicamente como una forma artística, sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las *técnicas de reproducción mecánica* (Adorno, 1981:13). Por lo tanto, todo arte, tomado como un medio para pasar el tiempo libre, se convierte en un entretenimiento, al tiempo que absorbe temas y formas del arte autónomo tradicional para transformarlos en simples mercancías.

Además, se considera que la *industria del entretenimiento* (Adorno, 1981:13) se basa en la estandarización del gusto en donde el público considerado un consumidor más no tiene libertad de elección, pues solo es aparente; dado que no tiene más remedio que desahogarse en la poca variedad que les ofrece ésta industria preocupada en alcanzar o captar al consumidor de la forma más eficaz posible.

Como resultado se considera al cine como *fragilidad*, dado que está ligado a un soporte material en extremo delicado y acechado por los ultrajes del tiempo; porque se lo considera, ante todo, como una mercadería y porque el dueño tiene derecho a destruir las películas según le plazca; porque está sometido a las exigencias de los socios accionistas y porque en ningún otro arte las contingencias materiales influyen tanto en la libertad de los creadores (Martin, 2002: 17).

El cine, también es *futilidad*, porque es la más joven de todas las artes, nacida de una técnica de reproducción mecánica de la realidad; en donde la inmensa mayoría del público la considera como una simple diversión, a la cual se asiste sin ceremonia; porque la censura, los productores, los distribuidores y los explotadores cortan las películas a su manera y porque todos se creen autorizados para erigirse en jueces, cuando se trata de cine (Marcel, 2002: 18).

Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad, por la que creen estar en condiciones de hablar en nombre del gusto del público. Estas características mercantiles han desvanecido la idea de pensar al cine como verdadero arte.

Al remontarse a sus orígenes, se puede decir que el cine nació como arte, lo cual resulta evidente en la obra de Méliès, para quien el cine fue el medio de proseguir sus experiencias de ilusionismo y de prestidigitación, con recursos prodigiosamente ilimitados. Por lo tanto, hay arte desde el momento en que hay creación original a partir de elementos primordiales no específicos, y por su percepción subjetiva del mundo, gracias a la cual pudo transmitir una *imagen artística* de la realidad, Méliès tiene derecho al título de creador del séptimo arte.

Si se considera al cine como arte, vale la pena mencionar que éste ha roto con el *valor cúlrico*, que le otorga un sentido religioso, pues las obras que han sido creadas bajo este concepto, están destinadas a ser perennes e irrepetibles pertenecientes a un grupo exclusivo. Sin embargo, el cine socava este *valor aurático*, porque se reactualiza constantemente en el escenario mundial en el que prima el *valor de exhibición pública*, otorgándole una función artística (Benjamin, 2010: 13). Esta decadencia del aura de la obra de arte según Benjamín es una acción espontánea que los progresos técnicos de la producción ejercen sobre ella.

En este aspecto, el cine se manifiesta como *arte profano*, pues demanda del uso democrático del sistema de aparatos, porque depende en gran medida de la tecnología y, sus imágenes producidas por medio de complejos procedimientos deben considerarse en su estudio como arte; el cual se completa gracias a las técnicas de montaje o moldeamiento del material filmado, capaces de

generar efectos psicológicos, sociales y hasta culturales en la lucha constante de conservar la humanidad y el arte ante el sistema de aparatos del que se sirve el cine (Benjamin, 2010: 16).

Por esta razón, el cine como arte consiste en sugerir emociones; por tanto se ha de considerar el arte *“como la expresión del sentimiento absoluto que el hombre lleva en sí, y que busca en los datos del mundo sensible”* (Mitry, 1986: 7). Y como resultado de la búsqueda, el arte inventa una representación gráfica de las formas, el objeto ya no es nombrado, sino figurado en lo más significativo.

De este modo, la figuración representa a la vez el objeto y aquello de lo que es o puede ser símbolo. Así, el objeto puede “huir”, puede desaparecer, pero está *representado* y por lo tanto, apresado en sus fuerzas vitales, en su idea a través de la imagen de sus formas sensibles. Por ende, para el artista se trata de conseguir que el espectador vuelva a encontrar a través de ésta representación y mediante ella el sentido, la emoción de una experiencia vivida. Así, el arte no se dirige a la razón, sino a la pasión.

En consecuencia, el realizador cinematográfico como artista crea “con lo real” o “contra lo real”, con la naturaleza o contra ella, pero nunca ‘fuera de ella’, porque el *“arte es siempre una manifestación de la representación, no tiene por objeto imitar a la naturaleza, sino traducir las emociones que ésta procura o suscitar mediante una representación de sus formas esenciales”* (Mitry, 1986: 12), ya que el arte no imita la vida, sino que la revela.

Bajo esta diferencia crucial, desde la Antigüedad se ha tratado de clasificar y ordenar a las artes, según el marco en el que se producen, bajo pretexto de que no existe arte que no apele de alguna manera a una cierta duración, ni arte rítmico que no sugiera algún espacio. Sólo las artes del espectáculo exigen la asociación del espacio y el tiempo y, el cine es el único entre todas las artes que es a la vez un arte del espacio y un arte del tiempo.

En este aspecto, el drama fílmico que se produce en el espacio, se desarrolla en el tiempo creando su propia duración y de tal manera que expresa y significa por medio de *relaciones temporales* (como la música) y de *relaciones espaciales* como (la arquitectura). El espacio fílmico no es ya un receptáculo; no es un espacio fijo que envuelve un conjunto de movimientos determinados, sino el espacio infinitamente móvil y variable (Mitry, 1986: 22, 23).

El artista consciente debe respirar el aire de su tiempo y conocer el flujo de su época, tomándola a la vez como referencia y como contraste, con el fin de definir su propia personalidad. El cine es arte, a pesar de las condiciones mercantiles en las que se desenvuelve, porque está en armonía y equilibrio con los sentidos, relacionados con lo que se conoce del mundo y las cosas, lo que permite una determinada apreciación proyectando su capacidad única de expresar, con medios naturales y con una capacidad persuasiva incomparable, lo mágico, lo maravilloso y hasta lo sobrenatural del mundo circundante.

Lo que interesa en el arte no es la similitud o la homogenización del gusto, búsqueda tras la cual va la industria del entretenimiento; es decir, la capacidad de vaciar de contenido argumental como artístico al cine y convertirlo en un medio más de una cadena frívola cuyo propósito es realizar una *función mimética*, reproductiva de un cierto estado de cosas (Imbert, 2010: 11).

Considerando, la *función proyectiva o imaginaria* que posee el cine, se puede descubrir un “*subtexto que subyace a todas las formas imaginarias que a su vez revela estructuras profundas (de orden semántico y simbólico) al que el cine da forma estética y narrativamente*” (Imbert, 2010: 11).

Al considerar estos aspectos, sólo, existe en potencia un cine sincero, nuevo, audaz, que sea capaz de establecer una relación directa con la vida, sin desviaciones vanas, pero que ose sustraer a los filmes del convencionalismo que hasta hoy los rige y más bien marque la diferencia tan anhelada.

### 1.1.4 El despertar del Cine Latinoamericano

*“El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”*

*Fernando Solanas y Octavio Getino*

*(Hacia un Tercer Cine: En Cine cultura y descolonización)*

Si bien el cine había llegado a América Latina, específicamente a los países más cercanos a Estados Unidos y Europa como Brasil, Argentina, México y Cuba, de antemano se había reservado para la región el papel de consumidores, otorgado por las grandes compañías productoras y distribuidoras que se habían constituido en Estados Unidos.

Desde principios del siglo XX hasta la década de 1930, durante la era del cine mudo, la producción fílmica en América Latina fue escasa, rudimentaria y dominada por el género documental, que se presentaba principalmente bajo el formato de *noticieros* (Merino, 2009: 16).

En lo que respecta a la exhibición durante el mencionado período, en las pantallas latinoamericanas prevalecieron producciones extranjeras. El problema radicaba que este cine divulgaba temas, enfoques y valores acordes con los intereses de aquellas culturas foráneas, imponiendo una visión eurocéntrica del mundo, en la cual la cultura latinoamericana es presentada a partir de prejuicios que desarrollaron una serie de estereotipos, ligados a una versión exótica y salvaje de los personajes e historias, por lo que de una u otra manera se veía justificado el expansionismo norteamericano en la región del sur del continente (King, 1994: 46).

A partir de 1930, la incorporación del sonido al cine abre nuevas posibilidades para la producción cinematográfica en Latinoamérica. En México y en Argentina principalmente, empieza una nueva era de realizaciones que toman como base la cultura popular, expresada en la música criolla (la ranchera en el caso mexicano y el tango en el argentino) y el modo de hablar. Fue tanto el éxito que alcanzó esta experiencia que ambos países para finales de los años treinta se convirtieron en exportadores de películas a otros países de América Latina y, de alguna manera sentaron referentes estéticos y de géneros para quienes optaran por incursionar en las producciones fílmicas (García, 1996: 86).

A comienzos de la década de los 40, en Argentina y especialmente en México el cine latinoamericano vivió su *edad de oro* con una producción anual de filmes que llegó a superar los cien, cifra que nunca más ha vuelto a repetirse (King, 1994: 83). Por tal motivo, en la región cobró fuerza el discurso de la creación de una industria cinematográfica para que el naciente cine latinoamericano pudiera competir con sus similares de Norteamérica y Europa. Este discurso, dio lugar a la creación de nuevas productoras privadas y costosos estudios cinematográficos, unos por iniciativa privada (Brasil) y otros con una importante participación del Estado (Chile).

Sin embargo, los años cincuenta se convertirían en testigos del decaimiento de la producción cinematográfica de una América Latina, incapaz de competir industrialmente con Hollywood. Pero al mismo tiempo, presenciarían el surgimiento de un nuevo público, formado al calor de los cineclubes universitarios. En este público joven “*comenzó a surgir una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas y actuales del cine, y un mal género de cine comercial que ayudaba a que estas precarias industrias subsistieran*” (King, 1994: 98, 99), siendo esto antesala de una nueva era o despertar del cine latinoamericano en contraposición del imperante cine hollywoodense.

En este marco, el cine latinoamericano aparece como la oportunidad única de mostrar las distintas caras de un continente diverso, cuyas voces y acentos son indispensables para sospechar las nacionalidades y los orígenes de cada individuo.

#### **1.1.4.1 El Nuevo Cine Latinoamericano**

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), nació por la confluencia de inquietudes políticas y artísticas comunes a varios cineastas de la región a raíz de los vertiginosos y esenciales acontecimientos sociales, políticos y culturales que tuvieron lugar en América Latina entre los años 50 y 60, de los cuales el más influyente fue la Revolución Cubana de 1959.

En los encuentros de Viña del Mar (Chile) entre 1967 y 1969, se constituye el cine latinoamericano como referente de un nuevo movimiento cultural. Allí los cineastas del continente se reúnen por primera vez y, pueden ver mutuamente sus películas y constatan que todas ellas expresan idénticas preocupaciones por la cultura vernácula, por la memoria popular y por la liberación de sus pueblos (Ramonet, 1943: 54-55).

Tanto es el deseo de romper con el sometimiento tanto económico como tecnológico en el que se encontraban los países de la región que, Octavio Getino y Fernando Solanas, dos cineastas y teóricos argentinos hacen pública su preocupación en 1986 con su manifiesto titulado “*Hacia un tercer cine*”, en cuya introducción señalan: “*El cine hoy dominante en nuestros países, contruidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, no puede ser otra cosa que un cine dependiente y, en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado*” (Getino & Solanas, 1986: 87).

De allí que, el Nuevo Cine Latinoamericano se proponía hacer una lectura crítica sobre la historia, que permitiera comprender la génesis y el desarrollo de las problemáticas sociales del presente libres de todo tipo de colonialismo cultural. Como parte de la preocupación latinoamericana por el tema de la identidad, el Nuevo Cine debatió sobre la necesidad de realizar un cine con rasgos propios, como respuesta a las cinematografías nacionales y extranjeras predominantes las cuales carecían de distintivo, tanto en lo temático como en lo estético. Por ende, este nuevo cine o como más tarde lo catalogarían *tercer cine* opone ante todo, “*al cine industrial un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de estereotipos, un cine de identidad popular; a un cine de destrucción, uno de construcción (...)*”(Orell, 2006: 85).

Bajo este concepto, el cineasta y teórico cubano Julio García Espinosa (1969), planteó en su ensayo “*Por un cine imperfecto*” la existencia de una nueva estética en el cine latinoamericano opuesta a la *perfección técnica* de Hollywood. La razón de esta cuestión radica en que América Latina es *imperfecta*; es decir, pobre, conflictiva y disonante, por tal se pretende construir un cine que intente reflejar su identidad, la misma que se ve imposibilitada de reflejarse y entenderse bajo los parámetros del cine comercial, perfecto y *feliz*.

Por ello, se plantea que “*el cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario de un cine que se dedica fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario de un cine que ‘ilustra bellamente’ las ideas o conceptos que ya poseemos*”(Espinosa, 1969: 26).

A finales de los ochenta, el proceso creativo del cine latinoamericano vive uno de sus peores momentos. Christian León (2005) en su libro “*Cine de la marginalidad*”, recoge algunos aspectos que resquebrajaron este movimiento hasta el grado de que se vuelva insostenible, siendo parte de éstos, la nueva escena histórica marcada por la derrota del proyecto socialista que debilita el sustento teórico sobre el cual se habían planteado un marco de certezas que fungía de motor de la cultura y de la temática del Nuevo Cine.

Como consecuencia, los elementos que ordenaban y jerarquizaban los enunciados visuales desaparecen, alterando el horizonte discursivo que daba sentido a los mensajes fílmicos y generalizando así la crisis de los años ochenta.

Por otro lado, el aparato del Estado se desmantela por la *ofensiva neoliberal*, la cual junto con la desaparición del horizonte socialista, originó una falta de inversión en la producción cinematográfica nacional. Al mismo tiempo, la proliferación de la industria audiovisual junto con la multiplicación de los medios electrónicos en la producción y difusión de imágenes trastocan los presupuestos cinematográficos, pues tornan *accesoria* la figura del autor individual (León, 2005: 21).

A esto se suma también, el monopolio que ejerce casi de forma exclusiva Estados Unidos en la distribución de las películas, imposibilitando la socialización de las producciones locales, por ende el número de filmes que se producían anualmente registraron una considerable baja, junto con la reducción de las audiencias (León, 2005: 21).



Como resultado, la actividad cinematográfica entró en crisis dejando atrás la década anterior, etapa en la cual la producción fílmica alcanzó un reconocimiento internacional destacándose países como México, Brasil, Argentina y Cuba. A pesar de la crisis y el fuerte desfinanciamiento como consecuencia de las políticas neoliberales que resquebrajaron al Estado, el cine latinoamericano encontró en los años noventa su impulso para continuar con ésta experiencia y las ganas para responder a este nuevo contexto social y cultural que surcaba la región.

De esta forma, surgen un conjunto de películas de temática urbanas que retratan con desencanto la vida de *seres marginados* por las instituciones sociales, quienes declaran la batalla a la *cultura ilustrada tradicional* que busca opacar dichas manifestaciones fílmicas, por retomar una expresión de León. No obstante, esta situación no impidió que floreciesen aportaciones<sup>4</sup> capaces de mostrar la singularidad de la producción latinoamericana, que se apoyaría a lo largo del tiempo y en gran medida en la coproducción entre países de habla hispana.

Es así que, la visión de la realidad y la visión sobre el cine, se articulan en un todo que no obedece a una actitud maniquea<sup>5</sup>, sino al interés de provocar una doble relación del espectador con la realidad representada en las pantallas latinas, lo cual evoca el deseo de ser más eficaces en el cuestionamiento de sus puntos de vista.

En este sentido, los afanes del cine popular no se limitan a historias cargadas de herejía, a mostrar personajes populares, a una visión crítica de la realidad, sino también una visión crítica del cine mismo, en la cual se pueda ofrecer un nuevo lenguaje capaz de reemplazar al lenguaje de las apariencias por uno de las esencias.

---

<sup>4</sup> Filmes como *Amores Perros* (2000) y *Babel* (2006) ambas de Alejandro González Iñárritu rompen con el tratamiento espectacular de la realidad al estilo *hollywoodense*, y proponen un acercamiento más íntimo y reflexivo de la vida del sujeto, en la cual la violencia y la muerte son figuras recurrentes dentro de la visión accidentada de la vida dificultándole su construcción identitaria. IMBERT, Op. cit. pág. 367.

<sup>5</sup> Con esto se pretende explicar que el cine puede no someterse a la visión dicotómica del mundo entre buenos/malos o amigos/enemigos; más bien la nueva cinematografía experimenta en los límites de lo representable y se abre a lo invisible, a lo no dicho, a universos narrativos fragmentados que busca crear fascinación en los espectadores a partir de una mirada singular.

En muchos casos, se concibe al cine como experiencia de cultura e identidad y, la agresión real y potencial que las transnacionales ejercen sobre los pueblos latinoamericanos a partir del dominio y del ejercicio de modernos recursos tecnológicos. No se trata de rechazar las innovaciones que proporcionan las nuevas tecnologías, más bien se trata de no pagar el precio de bloquear las posibilidades de impulsar nuevas acciones que profundicen la conciencia crítica y la inclusión de diferentes singularidades culturales como herramientas de trabajo.

Lo contrario a esta idea se ve claramente reflejado en la oferta de las carteleras comerciales, las cuales se reducen a dos o tres títulos que cubren gran parte de ella, por esa razón lo que buscan las grandes industrias cinematográficas es producir una película con la que consigan captar toda la audiencia posible y elevar la taquilla, porque solo de esa manera se consagra, por así decirlo, el éxito económico de sus cintas.

Se puede, en suma, rescatar la ardua tarea del Nuevo Cine Latinoamericano por alcanzar la reivindicación de la cultura nacional como un proyecto capaz de unificar las diferencias intrínsecas de los países de la ‘América imperfecta’. Al respecto, son ampliamente reconocidos los méritos cinematográficos argentinos, mexicanos y, a éstos se suman, más recientemente, las producciones colombianas, peruanas o chilenas.

Pero en Latinoamérica hay también otras cinematografías, cines como el ecuatoriano, el boliviano, entre muchos otros, cuyas presencias emergentes parecen dispensables en ciertos escenarios, sin embargo, son absolutamente necesarias para entender las realidades de los pueblos latinoamericanos que buscan un espacio en el cual puedan exponer sus obras artísticas.

Además si bien éstos son poco capaces de competir con la gran industria fílmica estadounidense, ante todo su búsqueda tiene como objetivo un público ansioso de mirarse y reconocerse en las historias contadas y presentadas a través de la caja mágica.

## 1.2 Géneros cinematográficos

*“Una idea original exige una exposición original. Así que el estilo no es simplemente un invento del escritor, sino sencillamente la expresión de una idea central.”*

*John Huston*

*(Historia del Cine: Tipologías y géneros cinematográficos)*

La palabra género, alude a la noción de categorías o clases, en las cuales, diversos objetos pueden clasificarse por rasgos o características comunes. En este sentido, en el arte cinematográfico se ha utilizado para establecer categorías ‘claras’ de películas en las que se pueda reconocer sus peculiaridades estilísticas.

Las décadas de 1920 a 1940, son consideradas como la “época de oro” de las grandes productoras. Era habitual incluir a cada película en un género, porque la publicidad, las productoras y distribuidoras contribuirían a la definición de un género que al presentarlo sería capaz de catalogar los filmes, además de moldear al público suscitando en ellos un determinado y terminante horizonte de expectativas, cuyo fin no era otro que el de potenciar las posibilidades de éxito de la película (Sánchez, 2002: 98). Cuando el cine comenzó a diversificar sus temas, productores y directores se vio que el conjunto de películas iba adquiriendo ciertas tendencias muy específicas con las cuales era posible establecer las diferencias entre las mismas e incluso en las preferencias de los distintos públicos.

A ese efecto, los géneros cinematográficos se definieron como una *guía* para el comportamiento del público en función de las expectativas que la gran industria podía crear -si querían que el espectador ría, le ofrecían comedia, o drama para emocionar, o lo fantástico para sorprender-, por lo que se puede decir que las películas de género, no hacen sino perpetuar la *dialéctica de la repetición y la diferencia*, pues cada obra reitera elementos que la hacen pertenecer al género (esquemas narrativos, escenarios, situaciones, vestuarios) y al mismo tiempo, se diferencian de las demás en otros aspectos marcados por las nuevas contribuciones que proporcionan la sorpresa imprescindible que alimenta el interés inicial revitalizando su propuesta (Sánchez, 2002: 98).

En definitiva, se puede decir que las películas se agrupan en un género porque responden a un mismo patrón o estructura. Para José Sánchez (2002) al tener en cuenta dichos aspectos, se puede establecer los siguientes criterios de clasificación:

- a) *según las expectativas que generan*: drama, terror, aventura, entre otros;
- b) *según la época*: históricos, pseudohistóricos, futuristas, etcétera;
- c) *según los temas o ciclos*: bélico, policíaco, biográfico, religioso, etcétera; y
- d) *según el tratamiento*: comedia, parodia, comedia dramática, etcétera.

Sin duda, la tipología de los textos fílmicos se caracteriza por su diversidad y complejidad. Por ende, los géneros surgen y se desarrollan impulsados por acuerdos tácitos, entre el cine y su público, entre el escritor y sus modelos. Son procesos elaborados a lo largo del devenir del cine como tal, en una relación estrecha entre las diversas instancias que concurren en la realización de una película.

### **1.2.1 El género documental**

Dentro de la diversidad que ofrece el cine se puede distinguir al género documental o también conocido como *cine de no ficción*, tradicionalmente ligado a la experiencia de la modernidad en el que predominan aspectos formales y visuales por encima de la dimensión temática (Sánchez, 2002: 102). Su función primaria es servir de vehículo de información sobre los acontecimientos más destacados que por lo general son los que han conmocionado al espectador.

Las primeras *vistas* del cine documental han estado cargadas de cierta dosis de propaganda, en medida en que se rodaron sucesos protagonizados por las familias reales, desfiles militares y ceremonias políticas. Por ejemplo, los noticieros filmaron hechos como el terremoto de San Francisco en 1906, el vuelo de los hermanos Wright en Francia en 1908 o la erupción del volcán Etna en Sicilia en 1910 (Sánchez, 2002: 102).

Pero el cine de propaganda, en el sentido más estricto, nació con los conflictos bélicos. Siendo la Primera Guerra Mundial la ocasión en la cual se manifestaran las posturas, tanto en el cine documental como en el de ficción, como resultado algunas *películas intervencionistas* ensalzaban el heroísmo de los aliados para ridiculizar por otro lado a los alemanes (Sánchez, 2002: 102).

El cine documental ha tenido en su historia, una dimensión social que abarca desde las descripciones de realidades sociales hasta el uso militante por parte de sindicatos, organizaciones de izquierda y cineastas comprometidos con alguna causa política “progresista”.

A pesar, de las formas de representación del poder en las cintas dedicadas a la actuación de la policía, entre otros, también se destaca el documental alternativo y crítico preocupado en develar la vida de los barrios suburbanos, tradicionalmente extirpados de la cultura socialmente aceptada, junto con otros temas de interés que en unión forman parte de la identidad de los pueblos que se abren espacio entre el infinito de producciones fílmicas.

Es imperativo comprender el documental como producción cultural, pues implica entender que sus discursos tienen matices orientados a la búsqueda de una expresión propia y de la constitución de un cine de carácter poético primordialmente. Incluso esta postura significa estar de acuerdo en que el cine no es una copia de la realidad, ni una mimesis de la misma, ni siquiera en el documental más comprometido con la denuncia social y, mucho menos en las ficciones por más realistas que éstas sean.

A este respecto, el género documental siempre ha estado presente en los estudios cinematográficos aunque no ha sido identificado de manera clara ni específica, debido a que la tendencia popular al asociar el término *películas* lo hace con largometrajes de ficción y éstos a su vez son relacionados con cuestiones de arte y espectáculo. Por esta razón, “*el estudio del cine documental contemporáneo es una especie de terra incógnita en la crítica cinematográfica, en especial en términos conceptuales o teóricos*” (Nichols, 1997: 15).

Esto se reafirma, continúa el autor, cuando se piensa al documental como “*una ficción disfrazada, una forma de narrativa, como las historias escritas, que reivindica su autoridad de un modo especial minimizando sus aspectos ficticios*” (Nichols, 1997: 15). Por ese efecto, en muchas ocasiones se da por sentado que las categorías y criterios adoptados para el análisis del cine narrativo pueden transferirse sin problema al documental, porque se dispone en la actualidad de todos los conceptos necesarios para categorizarlo, analizarlo o contextualizarlo.

Dentro de este formato, se puede hacer la siguiente especialización:

a) *documental médico y científico*: sirve como herramienta para el conocimiento y la enseñanza;

b) *sobre la naturaleza*: engloba reportajes de divulgaciones sobre el mundo animal y vegetal, al igual que trabajos sobre procesos geológicos y físicos;

c) *documental antropológico*: aborda culturas y espacios exóticos dando cuenta de los modos de vida y las mentalidades de pueblos distintos al estándar occidental;

d) *documental etnográfico*: obras sobre fiestas, costumbres o ritos presentes en pequeñas comunidades.

e) *documental histórico*: se encarga de reconstruir sucesos del pasado; y

f) *documental de investigación*: profundiza en hechos noticiosos. (Sánchez, 2002: 116).

Se puede percibir entonces al cine documental como fuente de conocimiento, porque en suma los documentales revelan situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de *experiencia compartida*: el mundo histórico tal y como se lo conoce, tal y como se cree que otros se lo encuentran.

No se debe pasar por alto, una evidencia clara sobre éste género, al decir que “*el documental ocupa una zona compleja de representación en la cual el arte de observar, responder y escuchar debe combinarse con el arte de formular, interpretar y razonar*” (Nichols, 1997: 153). De ahí que

los documentales, por la naturaleza de su producción y temática, provoquen o estimulen el placer en el espectador por inquirir respuestas a temas controversiales, presentados a través de una estructura que permanece invisible, pero que hace uso de las tecnologías para contribuir a la formación de la memoria colectiva.

### **1.2.2 La realidad frente a la ficción**

*“Estoy en contra de la hipocresía de una sociedad que trata de ocultar por todos los medios a su alcance lo que no resulta fotogénico, y desde luego me dedico a sacar a la luz lo que algunos se empeñan en ocultar en lo más profundo de los armarios trasteros”*

*Shohei Imamura*

*(Historia del Cine: El documental)*

El conocimiento de la realidad y que ésta se vea plenamente retratada, sin ‘retoques’ que puedan desmerecer su carácter de veraz, es sin duda la aspiración de muchos realizadores, no solo cinematográficos sino también de otras áreas que estudian y representan a la sociedad. Sin embargo, se vuelve inevitable en este punto preguntarse qué es la realidad tras la cual se emprende una búsqueda incesante.

Para aclararlo, se debe entender a la realidad *“como una concreción; es decir como un todo que posee su propia estructura, que se desarrolla y se va creando”* (Kosik, 1967:22), cuyo conocimiento no puede darse tan solo por la suma de los hechos que forman parte de la realidad cambiante, sino a partir de proceso en espiral en el cual las partes se hallan en interacción y conexión interna con el todo. Por esta razón, sería ingenuo pensar en que se puede presentar un cuadro total de la realidad con todos sus aspectos perfectamente captados, en los cuales la objetividad tome protagonismo.

En este grado, se debería discutir la tensión dentro de la “objetividad” entendida ésta como la responsabilidad del periodista o del realizador de renunciar a las respuestas emocionales, sesgadas o subjetivas ante los acontecimientos para proteger su postura profesional de observador personal y distanciado (Nichols, 1997: 128).

Bajo esta consideración ¿hasta qué punto se puede presentar de manera ‘fiel’ la realidad sin caer, no en un sentido despectivo, en la ficción o en la invención de la misma? Esta cuestión ha persistido a lo largo de la evolución del cine, la relación documental/ficción, se ha modificado hasta el punto que hoy no se puede trazar fronteras fijas entre estos dos dominios. No obstante, Bill Nichols (1997) aporte contemplaciones específicas que pueden facilitar en cierta manera la distinción de ambos géneros, de las cuales se puede extraer las siguientes.

Al realizar este estudio se puede desprender que el documental comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a éste. Para Nichols, entre las distinciones más sobresalientes, se encuentran las cuestiones del *control del realizador* sobre lo que filma y de la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta; las cuestiones de *la estructura del texto* así como las *expectativas del espectador* (Nichols, 1997: 148).

Es decir, los realizadores de documental no tienen las mismas posibilidades de ejercer el control sobre los temas o su desarrollo, como lo hacen los autores de un film de ficción; además, el guión del cine de ficción tiene toda la libertad propia de la creación literaria, lo que le da un campo de expresión inmensamente superior a comparación con el documental que no se rige por un guión estrictamente marcado, más bien toma la forma lógica informativa que funciona en términos de solución de problemas.

Por lo tanto, al sopesar el modo en que se puede entrar en el mundo de ficción, basado en las dimensiones espacio-temporales del contexto de los personajes, se puede decir que trata de un ámbito único e imaginario, el mismo que tiene cierto grado de similitud con el mundo circundante que se conoce.

En este aspecto, el documental es diferente en el modo que permite acceder a aquella construcción histórica común, en la cual se presenta el mundo de la *realidad brutal* al mismo tiempo que intenta interpretarlo. Como resultado, lo que pide el documental es que se lo considere como una representación del mundo histórico y no como una imitación del mismo (Nichols, 1997: 153).



Como reflexiona Sánchez, los documentales no difieren de las ficciones en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen. Por un lado, el documental ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo, abordando a éste en lo que es familiar para todos, en lugar de presentar otros ‘mundos’ en los se puede concebir o imaginar otra forma distinta de vivir; es decir, los ‘mundos’ de la fantasía.

A pesar de contar con estas reflexiones sobre las diferencias entre la representación de la realidad y de la ficción, los géneros cinematográficos han evolucionado, se han transformado para dar lugar a subgéneros dentro de los cuales existen múltiples variantes y ciclos, dando origen a *géneros híbridos*, formados por un catálogo de películas claramente identificables, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros tradicionales. Sin embargo, por las características que presentan en su estructura y realización, son en realidad *especializaciones* que han adquirido el suficiente desarrollo y entidad como para independizarse de los géneros originales (Sánchez, 2002: 99).

Entre éstas se puede destacar el *docu-ficción o documental ficcionado*, siendo éste un documental de cualquier subgénero que al describir y analizar hechos usa como elemento principal de análisis la reconstrucción actoral, representando con actores las figuras difíciles de asimilar en la información que se quiere documentar (Guevara, 2009: 35). Igual que en la ficción, esta forma “híbrida” de documental también puede incorporar conceptos variados de tipos de montaje, al igual que puede jugar, por así decirlo, con el tiempo y con la estructura.

Por lo tanto, el horizonte entre documental y ficción es difuso, porque las cuestiones de estructura y estilo se alteran y evolucionan, se transforman para adaptarse a las condiciones sociales cambiantes, así como a las contingencias inmediatas que se plantean durante el acto de la filmación en sí. Las opciones disponibles para la representación de cualquier situación o acontecimiento que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, entre otras, son cuestiones historiográficas, éticas y estéticas que le otorgan la característica de documental.

Por consiguiente, ante el predominio de la ‘objetividad’ en el documental la exploración de la subjetividad ha quedado infradesarrollada, se ha rechazado el uso de recursos cinematográficos que indiquen interioridad como por ejemplo, los planos subjetivos, los flashbacks o recuerdos visualizados, las representaciones visuales de estados alterados de la mente, etcétera. De esta manera, se ha limitado la posibilidad de que los espectadores puedan identificarse e implicarse empáticamente con las producciones fílmicas.

En suma, quizá en donde las divergencias puedan parecer más notorias entre ambos géneros se halle su punto de convergencia, dado que al igual que la ficción, el documental expone puntos de vista particulares del mundo, los cuales implican una ideología, una conciencia y su elaboración con un objetivo específico. Está claro entonces, que tanto la construcción de la realidad propia del documental como la de la ficción, se basa en un cierto número de convenciones sobre las cuales se estructuran los discursos cinematográficos.

Como efecto, no hay tema dentro del amplio espectro de historias representadas en las películas, que le sea ajeno a uno u otro dominio en los cuales se pretende dividir al cine en general. Incluso, se puede decir que se ha encontrado temas de la ficción que hubiesen podido representarse bajo la forma documental y tantos documentales que ofrecen sus historias como potenciales ficciones.

## CAPÍTULO II

### EL CINE ECUATORIANO: MÁS ALLÁ DEL MALL

#### 2.1 El cine ecuatoriano

El cine ecuatoriano por excelencia es “independiente”, y está marcado por los acontecimientos históricos circundantes, lo que le ha permitido grabar su impronta en el imaginario social. Apenas hace unos pocos años, se exhiben en las salas de cine producciones nacionales, dicha presencia algo esporádica, era considerada un verdadero acontecimiento.

En la actualidad las circunstancias han cambiado, gracias al esfuerzo y arduo trabajo de los realizadores cinematográficos, quienes cuentan con mayor apoyo, el cual se ve reflejado en la enriquecida lista de producciones ecuatorianas que recorren el mundo. En este sentido, es importante recordar el inicio del cine en el Ecuador para vislumbrar lo que se puede esperar de éste arte en los próximos años.

El cine llegó al Ecuador en 1901 y cinco años más tarde, en 1906, la empresa italiana de Carlo Valenti dirigió su atención a la ciudad de Guayaquil, a sus calles, a su gente, a su forma de vida. Como resultado se filmó, “*Amago de incendio, ejercicios de cuerpo de bomberos*” y “*La procesión del corpus en Guayaquil*” ambas producciones presentadas en el Teatro Olmedo en el mismo año (Serrano, 2001: 30). En 1910 se funda en Guayaquil la primera sociedad ecuatoriana de producción y distribución cinematográfica, la Empresa Nacional de Cine *Ambos Mundos*, perteneciente a Francisco Parra y Eduardo Rivas Ors, un fundido de capital guayaquileño y barcelonés (Serrano, 2001: 31).

Una de las primeras producciones ecuatorianas realizada por *Ambos Mundos y Rivas Films*, pretende ser algo más que un registro de imágenes, así en 1921 se estrena “*Los funerales del General Alfaro*”, tras nueve años del arrastre y quema del caudillo en Quito, esta obra advierte el desarrollo documental en el Ecuador (Serrano, 2001: 32).

En el marco del apogeo cinematográfico ecuatoriano, el director Augusto San Miguel funda la empresa *Ecuador Film Co.*, la cual producía sus propios filmes. Entre los trabajos de San Miguel, Wilma Granda destaca “*El tesoro de Atahualpa*” estrenada en 1924, siendo éste el primer largometraje importante en la historia, debido al tratamiento cinematográfico cuya filmación abarca tanto la sierra como la costa (Granda, 1986: 39, 40).

El cine sonoro arriba al país definiendo una compleja coyuntura, pues la distancia con las producciones internacionales es inconmensurable. Por ello, se advienen muchos años de silencio cinematográfico, durante el cual el país consume películas extranjeras, en especial, mexicanas, argentinas y norteamericanas.

Rolf Blomberg, investigador y realizador sueco, llega al Ecuador en 1936, durante más de tres décadas se dedica al registro bio-antropológico y documental de las regiones ecuatorianas. *Vikingos en las islas de las tortugas Galápagos* es el título de su primer trabajo. Posteriormente, en 1949 el chileno Alberto Santana produce el primer film sonoro ecuatoriano *Se conocieron en Guayaquil*, de la empresa *Ecuador Sono Film*. A partir de entonces, el cine ecuatoriano incorpora figuras y temáticas a su historial. Gabriel Tramontana, Agustín Cueva, Gustavo Corral, Gustavo Valle, el grupo Kino, entre otros, dan impulso a la cinematografía nacional, incentivando la producción de cortometrajes de ficción, reportajes y documentales (Serrano, 2001: 35).

Durante los años cincuenta y sesenta, se consume como parte de la cinematografía ecuatoriana los trabajos realizados por los noticieros estatales y los registros oficiales. Sin embargo, a mediados de los años sesenta, se reconoce como la etapa más vigorosa de los nuevos cines.

En consecuencia, el Ecuador registra la adopción de una actividad clave: el *cineclubismo*, este movimiento cobra mayor intensidad en la ciudad de Quito y ahí surgen varios espacios como el *Cine Club Cultural* y el *Cine Club de la Crítica*, que congrega a los cinéfilos locales (Serrano, 2001: 39). Uno de los más activos promotores es Ulises Estrella, quien en 1981 sería director y fundador de la Cinemateca Nacional, espacio privilegiado del cineclubismo en Quito.

En 1970 junto a Freddy Ehlers, Edgar Cevallos realiza el docudrama “*Meditaciones para los que no meditan*”. Paralelamente, otros realizadores se van sumando a la actividad: Rodrigo Granizo, José Corral, Jaime Cuesta y Paco Cuesta, entre otros quienes llevan a cabo también sus primeros trabajos (Serrano, 2001: 36).

En 1979 Ecuador registra su participación más importante en la Primera Edición del Festival de La Habana con cuatro filmes, tres documentales y una ficción, “*este festival constituye un termómetro confiable de nuestra actividad cinematográfica durante los años ochenta*”(Serrano, 2001: 36). El crecimiento se evidencia en el promedio de producción de seis películas por año, además, se alcanza la cima en el Festival Habanero de 1982 dado que se exhiben once filmes.

En efecto, durante la primera mitad de la década de los ochenta es notable el incremento en las realizaciones cinematográficas, pues se cuenta con documentales, películas de ficción de corto y medio metraje. La década culminó con la producción de *La Tigra* de Camilo Luzuriaga, obra que se convirtió en la mejor película ecuatoriana de ficción realizada hasta entonces, no solo por los recursos técnicos y artísticos sino también por la temática que aborda. Este filme ha sido premiado en Cartagena con el galardón Opera Prima y ha recibido distinciones por su fotografía y música (Paz, 1995: 128).

En 1999, y con el estreno simultáneo de los largometrajes de ficción como “*Ratas, ratones y rateros*” de Sebastián Cordero y “*Sueños en la mitad del mundo*” de Carlos Naranjo, el cine ecuatoriano se proyecta hacia afuera e internamente como una industria que empieza a forjarse con el esfuerzo de nuevos talentos. Y como resultado de esa voluntad por dar a conocer el cine ecuatoriano, se puede decir que a partir del año 2000, la producción cinematográfica nacional se encuentra en *gran ebullición* y viviendo su mejor momento, pues ahora se cuenta con estrenos

constantes que cautivan a la audiencia y recorren muchos países a través de festivales importantes (Cordero, 2011: 79).

Para la cinematografía nacional, los cambios de siglo y de milenio vinieron acompañados por una serie de fenómenos que potenciarían la producción nacional. Entre éstos se puede anotar el retorno al Ecuador de cineastas y técnicos formados en el extranjero, la creación de escuelas de cine en el Ecuador, la filmación de películas extranjeras en territorio nacional, pero, especialmente, la inclusión del video digital en los procesos de creación cinematográfica y audiovisual, permitiendo abaratar sustancialmente los costos de producción, pues se tiene en cuenta que *“las últimas generaciones de cineastas, en el mundo entero, se han formado con el video (...) A más del significativo hecho de abaratar costos de prácticas y ejercicios para estudiantes de cine, las últimas promociones de cineastas, estudiosos y aficionados hemos visto los grandes clásicos de la pantalla grande en el formato de la televisión.”* (Serrano, 2001: 63).

### **2.1.1 En busca de la Ley que apuesta por el futuro**

En el año de 1977 mediante Registro Oficial N.º 421, se constituye y legaliza ASOCINE, Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador. Desde esta fecha se inicia la búsqueda por la aprobación de un proyecto de Ley de Cine, el mismo que es presentado ante el Congreso Nacional en el año de 1981, sin embargo éste no logra su aprobación (Costales, 2008).

Han pasado más de veinte años desde el primer impulso por conseguir una ley que respalde el quehacer cinematográfico nacional, finalmente ésta encuentra su aprobación el 24 de enero de 2006, por amplia mayoría el Congreso Nacional, certifica las observaciones de la Comisión de Educación y Cultura, entre ellas: la eliminación de las preferencias arancelarias, la supresión del porcentaje propuesto sobre el Fondo de Cultura para el Fondo de Cine y la ratificación de la obligatoriedad para el Banco de Fomento y la Corporación Financiera de abrir líneas de crédito para el cine, con tasas de interés y plazos preferenciales. Además, se ratifica la inclusión del Fondo de Cine en el presupuesto del Estado (Costales, 2008).

Mediante la promulgación de la Ley N 29, Ley de Fomento del Cine Nacional, publicada el 25 de enero de 2006 en el Registro Oficial N 202, tiene por objetivo promover y estimular las manifestaciones culturales y las expresiones artísticas que las actividades cinematográficas han difundido con motivo de poner en conocimiento los valiosos aspectos de la identidad nacional. En este marco, se dispone en el artículo 6 la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNC), como el organismo encargado de dictar y ejecutar las políticas de desarrollo cinematográfico del Ecuador (Registro Oficial, 2010).

Al respecto de esta conquista histórica de los profesionales del cine y el audiovisual del país, Jorge Luis Serrano, ex-Director del Consejo Nacional de Cinematografía considera que el desafío actual es *“tender puentes con otras instituciones iberoamericanas, para que los productores nacionales puedan establecer redes con otros países”* (Costales, 2008).

Por lo tanto, la materialización de la decisión del Estado ecuatoriano de legislar en función de un sector que ha alcanzado importancia estratégica tanto en el ámbito de la cultura cuanto en el de la comunicación es la mejor apuesta por el futuro de las producciones cinematográficas del país dignas de reconocimientos internacionales.

El cine, desde sus inicios, ofrece la posibilidad invaluable a cada espectador de mirarse dentro del proceso de aprendizaje del mundo. Pues aporta a la reafirmación o desestimación de los discursos y a su consolidación en el imaginario social.

Por ende, al considerar los diferentes aspectos revisados sólo se puede inferir que la cinematografía ecuatoriana, es independiente pero no marginal, pues cuenta con ejemplos de obras destacables, sus directores han creado historias únicas, identificando a cada uno de los espectadores con los personajes de sus relatos, los cuales podrían llegar a ser parte de la historia cinematográfica mundial.

## 2.2 Sobre el autor

Miguel Alvear quiteño de nacimiento es artista visual, productor, cineasta y gestor cultural con diez años de carrera en el país (León, 2009: 1). Parte de su proyecto es el diálogo entre lo contemporáneo y lo popular. En ese sentido, Alvear en su mayoría ha trabajado el tema de la identidad en relación a lo nacional cuestionando la presentación de la cultura popular, y reconoce que le “*interesa descomponer los estereotipos, porque todo eso es parte de su universo creativo*”. Un claro ejemplo de ello es su propuesta documental *Más allá del Mall* (2010) que en clave de ironía provoca una reflexión necesaria sobre el quehacer cinematográfico en el país.

## 2.3 Contexto de producción

Como resultado de una indagación, *se hallaron alrededor de 200 películas filmadas en cine, en formatos pequeños, básicamente 8mm, super8 y 6mm* (Alvear, 2012). Con las cuales se organizó en el año 2005, un Festival de Cine Casero, en contraparte a los grandes festivales de cine nacional que suelen realizarse. Este primer evento, según Miguel Alvear<sup>6</sup> *un tanto irónico*, se constituye como antecedente de su proyecto audiovisual. Así, lo explica el propio Alvear:

Se me ocurrió empezar a ver que se estaba haciendo fuera del circuito conocido para nosotros que estamos en el cine, en la capital y, que conocemos a todos los que hacen películas (...) Sabíamos que había gente que estaba haciendo películas fuera de este círculo y que no tenía ningún tipo de visibilidad. Entonces, así nace este proyecto de *Más allá del Mall*. (Alvear, 2012).

El docu-ficción *Más allá del Mall* (2010) nace de la investigación denominada *Ecuador Bajo Tierra* producida por la Fundación Cultural Ochoymedio<sup>7</sup>, dirigida por Miguel Alvear y auspiciada por la Fundación Príncipe Claus. El propósito es visibilizar al máximo el cine nacional para así apreciar *una realidad que traspasa lo que en el cine ecuatoriano profesional se ha hecho hasta ahora* (Alvear & León, 2009: 12). Este proyecto plantea la posibilidad de descubrir y promover la exhibición de cinematografías locales realizadas en un marco específico de características sociales

---

<sup>6</sup> Productor, realizador y artista visual ecuatoriano. [en línea][Citado el 20 de Septiembre de 2012]. Disponible en: <http://www.doctvlatinoamerica.org/es/doctv-II/mas-alla-del-mall>

<sup>7</sup> OCHOYMEDIO es un complejo de salas de cine y artes escénicas que desarrollan exhibición de cine de todos los lugares del mundo y, artes escénicas de nivel internacional. Es dirigido y operado por un grupo de profesionales de la exhibición cinematográfica, producción, realización, gestión y administración de intangibles culturales. [en línea][Citado el 25 de Septiembre de 2012]. Disponible en: [www.ochoymedio.net](http://www.ochoymedio.net)



y tecnológicas, constituyéndolas en fuente de la *memoria contra oficial* (Alvear & León, 2009: 6), pues estas producciones no profesionales son componentes importantes para comprender la cultura audiovisual ecuatoriana.

Según Christian León (2009) “*la investigación se circunscribió a cinco provincias (Pichincha, Azuay, Loja, Guayas y Manabí) en las cuales se tenía noticia de la realización de largometrajes de ficción*”. Una vez definido el espacio geográfico, también se establecieron algunos parámetros:

- Producciones realizadas por autodidactas.

- Producciones realizadas por personas cuya actividad profesional no sea de forma exclusiva la realización de películas de ficción.

- Largometrajes<sup>8</sup> de ficción cuyos presupuestos sean menores a los del medio profesional.<sup>9</sup>

- Películas que no se hayan exhibido en televisión nacional o salas de cine comerciales. (Alvear & León, 2009: 12).

Según éstos criterios seleccionadores se encontraron aproximadamente cuarenta películas realizadas desde el año 1985 hasta el 2009. Este hecho, sin duda fascinante, revela según Miguel Alvear “*que esta es mucha más producción que la producción del lado formal del cine*”. Por lo tanto, se habla de un *universo audiovisual paralelo* al mercado formal (Alvear & León, 2009: 11). Y en este marco, la investigación evidenció un complejo sistema de producción, distribución y comercialización que no está dentro de los estándares de calidad, las escuelas de cine, las regulaciones de la ley de cine, entre otras.

Los factores que definen el contexto de producción y circulación de las videografías populares presentadas en *Más allá del Mall*, son la tecnología digital y el mercado informal. Estos dos elementos dan cuenta del auge de las prácticas audiovisuales subalternas. Por un lado, la tecnología digital ofrece mayor resolución que los sistemas de vídeo analógicos, tanto en la

---

<sup>8</sup>Película de duración superior a 60 minutos.[en línea][Citado el 03 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

<sup>9</sup>Según el CNCINE, en Ecuador el costo promedio de un largometraje de ficción es de trescientos mil dólares.

*dimensión espacial* (número de píxeles) como en la *dimensión tonal* (representación del brillo) (Argüelles, 2009).

En otras palabras se caracteriza por la alta resolución de las imágenes, prescindiendo de algunos aspectos asociados a la proyección mecánica de las películas y por las sobresalientes posibilidades de post-producción por medios informáticos, repercutiendo directamente en la innovación del campo de la creación y producción, en cuanto a la disminución de costos de elaboración de contenidos generando un aumento en la oferta de productos audiovisuales.

Por otro lado, el mercado informal se convierte en el único medio por el cual éstas producciones encuentran la posibilidad de circulación y difusión, porque el producto final (el filme) puede ser comercializado en formato DVD, siendo éste el soporte más popular y accesible al público.

En consecuencia, y por la pasión que une a estos realizadores, no les queda más que aceptar las leyes del mercado “pirata” (en el cual no obtienen ganancia económica por sus producciones), e inclusive pagan el precio de reproducción y diseño de la portada. Todo es válido cuando se trata de potenciar su labor cinematográfica y de obtener el favor del público o en este caso del consumidor, solo así sus producciones adquieren un *capital simbólico* facilitando la negociación de futuros trabajos. (Alvear & León, 2009: 19).

*Más allá del Mall* es un documental que insta a la reflexión en cuanto al quehacer cinematográfico nacional, resultó seleccionada entre 8 iniciativas inscritas tras una convocatoria pública y formó parte de la programación de catorce emisoras de televisión públicas participantes de la Red DocTV IB II<sup>10</sup>, que llegó a más de 300 millones de personas en la región.

---

<sup>10</sup> La RED Doctv es una alianza estratégica de autoridades audiovisuales y televisoras públicas, actualmente conformada por catorce países latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Tiene como objetivos el estímulo al intercambio cultural y económico entre los pueblos iberoamericanos, la implantación de políticas públicas integradas de fomento a la producción y teledifusión de documentales en los países de la región, y la difusión de la producción cultural de los pueblos iberoamericanos en el mercado mundial. [en línea][Citado el 03 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://www.doctvlatinoamerica.org>

## 2.4 Ficha técnico-artística

**País:** Ecuador

**Productora Ejecutiva:** Mariana Andrade

**Coproducción:** Ochoymedio, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador – CNCINE, RTV Ecuador, y Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana - SECI (Fondo Doctv)

**Director:** Miguel Alvear

**Director de Fotografía:** Daniel Avilés

**Edición:** Amaia Merino

**Sonido:** Esteban Brauer.

**Duración:** 52 minutos

**Año:** 2010 (Doctv Latinoamérica)

## 2.5 Sinopsis argumental

Un director de cine ecuatoriano, frustrado por el fracaso económico de su última película que no logró su exhibición en salas de cine, se plantea interrogantes tales como ¿es viable hacer cine en Ecuador? o ¿hay público para el cine latinoamericano? El largo periplo en busca de respuestas desemboca en el descubrimiento de un cine ecuatoriano autodidacta, de muy bajo presupuesto, del que no se tiene referencia, que ha logrado llegar al alcance de la gran población, muchas veces marginal, que nunca ha sido exhibido en salas culturales ni comerciales y que sus niveles de ventas superan los de cualquier película realizada por profesionales en Ecuador (Festival cine orquídea, 2011)

## 2.6 Análisis semiológico

### 2.6.1 Aproximación teórica

El análisis cinematográfico resulta complejo por la diversidad de teorías fílmicas subyacentes, de modelos lingüísticos, antropológicos, sociológicos, psicoanalíticos, entre otros; en los cuales ha encontrado su plataforma (Sánchez, 2002: 58). Se trata de calibrar la distancia de la mirada, lo que equivale a ponderar por el *análisis global del filme*, de *secuencias* o el *microanálisis* (Sánchez, 2002: 59); presentando una variedad de modelos desde diversas perspectivas y, como resultado no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis de filmes.

En este caso, se parte del modelo de análisis cinematográfico propuesto por Francesco Casetti y Federico di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1991). En el cual, se asume el film como objeto de lenguaje, como un lugar de representación, de narración y como unidad comunicativa, en otras palabras, como texto.

La definición de análisis sugerida por los autores Casetti y di Chio es la más acertada para este trabajo:

Podemos definir (...) el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, arquitectura y dinámica; en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. (Casetti, 1991:17).

Por lo tanto, se plantea el análisis como un recorrido que enseña a desmontar y a remontar el objeto con el fin de comprender su estructura y funcionamiento, lo que permite captar las leyes de la composición del filme y habituarse a su lenguaje.

Por esa razón, para analizar un filme no es suficiente verlo. La relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obligue a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos. Por consiguiente, se ha de adoptar una modalidad particular en la que se diferencie el *reconocimiento* y la *comprensión*. El primero, se relaciona con la capacidad de

identificar todo cuanto aparece en la pantalla, desarrollada sobre elementos simples (Casetti, 1991: 21). El segundo, por el contrario se relaciona con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en pantalla en un conjunto más amplio (*el mundo representado con las razones de su representación*). En consecuencia, el análisis implica un trabajo de integración en el cual se conecten los elementos entre sí, remitiendo cada uno de ellos al conjunto que los rodea (Casetti, 1991: 22).

Para cumplir con este propósito, el análisis mezcla dos actividades importantes en este camino: la *descripción* y la *interpretación*. El primero, implica recorrer una serie de elementos con cuidado. El segundo, significa captar con exactitud el sentido del texto; es decir, interactuar con él más allá de su apariencia (Casetti, 1991: 23).

Estos instrumentos ayudaran a descubrir la multiplicidad de sentimientos, pasiones y emociones que las películas son capaces de despertar y, en las que el espectador a partir de sus paradigmas socioculturales puede establecer una aproximación o experiencia diferente.

### **2.6.2 Etapas del análisis**

El análisis plantea un recorrido a través de etapas como la descomposición y recomposición, las mismas que a su vez engloban diversos pasos fundamentales que sirven de guía en este trayecto.

#### **2.6.2.1 Descomposición**

Como punto de partida se debe dividir la totalidad en partes y para ello se toma en cuenta el concepto de descomposición otorgado por los autores Casetti y di Chio, concerniente a la primera etapa del análisis cinematográfico.

La descomposición (...) es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismo, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas.(Casetti, 1991: 38).

En primera instancia, es necesario descomponer el documental en tres grandes segmentos de contenido descritos a continuación:

#### **PRIMER SEGMENTO:**

##### **Cine ecuatoriano: entre la espada de lo visible y la pared de lo invisible**

El inicio de esta parte está marcado por la búsqueda del cine ecuatoriano que emprende el actor Andrés Crespo, quien interpreta al personaje de Miguel Alvear, Director del documental.

Por tanto, el mejor lugar para hacerlo son las salas de cine comercial. El actor visita las instalaciones de SUPERCINES<sup>11</sup>, donde se exhiben películas de todo género y para un público variado, ubicada en la avenida seis de Diciembre, en la ciudad de Quito (hoy en día se mantiene suspendido su funcionamiento, por no cumplir con los requerimientos constructivos de seguridad necesarios para operar(Diario Hoy, 2010).

A pesar de contar con cuatro plantas y veintidós pantallas no se encontró ninguna película ecuatoriana en cartelera, más bien son los filmes extranjeros (principalmente estadounidenses) los que se convierten en referente de lo que implica hacer cine y en objeto de interés y divertimento para el público nacional. Ante esta situación, es válido cuestionarse dónde se puede encontrar cine ecuatoriano si éste no está presente en las salas de cine.

---

<sup>11</sup> Supercines es una de las cadenas de cines más grande y moderna del Ecuador, con los mejores complejos para disfrutar los últimos estrenos de cine independiente y cine arte. [en línea] [Citado de 05 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.supercines.com/supercines.aspx>

El próximo sitio de interés es la Casa de la Cultura Ecuatoriana en especial su Cinemateca<sup>12</sup>. Lugar en el cual se espera recoger datos que aporten información más precisa a la investigación. Aquí el Director descubre que en Ecuador existe una larga historia de producción cinematográfica, que incluyen cortos y documentales hechos a lo largo del siglo XX. Sin embargo, concluye que a pesar de las disposiciones establecidas gracias a la Ley de Cine para la creación, producción, distribución, comercialización, exhibición de películas y otras actividades que buscan fortalecer el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, se percibe aún como invisible el cine ecuatoriano.

Una vez que termina su visita a la Cinemateca, y con muchas interrogantes por despejar, Andrés camina entrada la noche por la Plaza Foch y se dirige a una discoteca en la que se encuentra con dos jóvenes críticos de cine, Ana Rodríguez y Christian León, mientras ellos bailan, el actor se acerca a ellos y les pregunta si creen que el cine ecuatoriano se puede definir, a lo cual los jóvenes le contestan: *“el cine ecuatoriano es un conjunto de películas, un conjunto de directores, gente que quiere hacer cine(...) pero no como categoría, en el sentido de que no existe una escuela, ni tradición histórica, más bien son intentos que pretenden definir qué mismo son los ecuatorianos”* (Más allá del Mall, 2010).

Con esto en mente, se traslada a la Ciudad Mitad del Mundo. Lugar turístico que recibe a numerosas personas de diferentes partes del país. Por tal, el Director pregunta a los visitantes si han visto alguna película ecuatoriana. Tras dialogar con varias personas sin encontrar respuesta favorable, finalmente, un señor le cuenta que mientras viajaba en un bus interprovincial vio una película de sicarios desarrollada en las selvas de Manabí, y que tal vez encuentre esta película en la ciudad de Guayaquil.

---

<sup>12</sup>Cinemateca Nacional del Ecuador fue fundada el 28 de diciembre de 1981, y asume la responsabilidad de recuperar, restaurar y proteger el Patrimonio cinematográfico nacional y transmitirlo a la posteridad en las mejores condiciones posibles, como la representación más fiel del trabajo de sus creadores. [en línea] [Citado de 05 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://cce.org.ec/index.php?id=1614>

## SEGUNDO SEGMENTO:

### Nuevas figuras del séptimo arte

“La Bahía”<sup>13</sup> ubicada en Guayaquil es un lugar de comercio en el que se vende el cine de todo el mundo, por así decirlo, y de todo género. Tras una amplia búsqueda en los diferentes locales de películas piratas se encuentran algunas producciones nacionales. Sus autores y productores son autodidactas que trabajan con presupuestos bajísimos y con actores y técnicos que se han ido formando sobre la marcha.

Luego de observar varias de estas obras audiovisuales, finalmente, se puede contactar a uno de sus realizadores. Así, el próximo lugar a visitar es la Ciudadela “El Recreo” ubicada en Durán, el objetivo es conocer a Nelson Palacios, quien tiene a su haber quince producciones de las cuales se han logrado comercializar 140 mil copias. El único medio a través del cual Palacios puede dar a conocer sus historias es La Bahía de Guayaquil.

Para cumplir con este objetivo, Nelson lleva un DVD con el corte final para que la comerciante Margarita Sánchez diseñe la portada y lance la película a la venta. De esta negociación Nelson *no recibe ni un centavo* (Alvear & León, 2009: 31), no obstante, sabe que alguien marcará el número de Producciones Caprichos e iniciará un nuevo rodaje.

El viaje continúa y ahora, el sitio de interés es la ciudad de Chone en la provincia de Manabí. Éste es el lugar de dos admirables autodidactas, quienes transformaron lo que en un principio se gestó como una afición por una forma de vida, pues encontraron en el celuloide la posibilidad de compartir y transmitir sus ideas con otras personas, quienes han llegado a apreciar estas producciones nacionales al punto de hacer largas filas para poder adquirir una copia de las mismas.

---

<sup>13</sup>La Bahía de Guayaquil, es el “mall” al aire libre más grande del país, concentra a más de 5.000 comerciantes y, a más de 300.000 personas que transitan por las 17 manzanas ubicadas en el límite sur del casco comercial del Puerto Principal, que van desde la calle Malecón Simón Bolívar hasta la calle Chimborazo, de oeste a este y de Colón a Capitán Nájera de norte a sur.[en línea] [Citado de 10 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.vistazo.com/ea/pais/imprimir.php?Vistazo.com&id=3836>



El atractivo de estas obras audiovisuales reposa en la combinación de sus títulos sugestivos, *su estética montubia hiperlocal* (Alvear & León, 2009: 35), la participación de actores naturales y, por una vez más, la presencia de la denuncia social como parte de la historia caracterizada por las impactantes escenas de acción y persecución, las mismas que le han otorgado la popularidad entre los espectadores no solo a nivel local sino también nacional.

### TERCER SEGMENTO:

#### Hacia una nueva figuración

Cuando el temporal empeora e impide el trabajo o las ocupaciones cotidianas, para Fernando Cedeño es tiempo de escribir el guión de la próxima película. Así, cada uno de los consagrados directores entrevistados a lo largo del documental, se encuentran en desarrollo de futuros proyectos. Nelson Palacios y su hija editan su última producción, un melodrama de terror titulado *No te burles de los muertos*.

Unos meses después, Nixón Chalacamá también pone en marcha un nuevo proyecto, llamado *Losraidistas*, película en la que participa el ex-presidente Lucio Gutierrez.

Al final y tras las conversaciones sostenidas con los tres realizadores, Miguel (interpretado por Andrés Crespo) resuelve dejar su película “Blak Mama” en la Bahía de Guayaquil para que pueda ser quemada y distribuida. Una decisión radical en la que no figura ninguna clase de arrepentimiento, pues, había cruzado a un terreno que estaba mucho más allá del mall.

### 2.6.2.1.1 Segmentación:

La operación de segmentación “*consiste en dividir la linealidad del film en unidades, que puedan ser entendidas como unidades significativas*” (Carmona, 1991: 72). Esto significa que el objeto de estudio, en este caso el filme, debe ser dividido o individualizado en distintas partes o fragmentos que lo componen sean éstos de diversa extensión y complejidad.

Con respecto a cuáles son los criterios a seguir para delimitar las unidades significativas o de contenido de un filme, se debe tener presente que éstas se han establecido en el desarrollo de la historia del cine como lenguaje, el cual ha sido asumido por cineastas en forma de reglas determinadas. Por esa razón, en el ámbito de la sintaxis fílmica se asume la existencia de “*cuatro estadios en la definición de unidades, de mayor a menor: el episodio, la secuencia, el plano y el encuadre*” (Carmona, 1991: 72).

Teniendo presente esta definición, se tomará para este trabajo tan solo una de las cuatro unidades de análisis; en este caso, la segmentación se realizará por secuencias. Con el propósito de agilizar y facilitar el proceso de descomposición, en el cual se pueda extraer de forma clara los elementos representativos del documental para posteriormente integrarlos en la recomposición del mismo, dotando así al filme de una lógica capaz de explicar su estructura y funcionamiento como un todo orgánico, proporcionando diferentes sentidos y lecturas.

Para iniciar este proceso de segmentación, es necesario partir de la definición de uno de sus principales elementos, la secuencia. Por tal, Francisco Javier Gómez Tarín (2010) aporta un concepto muy detallado:

La secuenciación condensa gran parte del valor significativo de la obra (...)Estos fragmentos son más complejos, modelados y dominados por la unidad de acción. Conservan un espacio dominante y un juego de personajes que se combina libremente a medida que se desarrolla la acción. (Gómez, 2010: 66).

Con este precedente, se puede identificar siete secuencias en el documental, distribuidas de la siguiente manera:

PRIMER SEGMENTO		
SECUENCIAS		DESCRIPCIÓN
Número	Tema	
Sec N° 1	Indicaciones	Esta secuencia es corta y se desarrolla durante el día, en el interior de un restaurante en la ciudad de Quito. El Director del documental, Miguel Alvear, se reúne con el actor Andrés Crespo y, le explica que su trabajo es interpretarlo. Además, el personaje debe construirse a partir de una sensación de fracaso de su último trabajo, por lo cual inicia esta investigación preguntándose ¿cuál es el sentido de hacer películas en un país como este?
Sec N° 2	¿Dónde está el cine ecuatoriano?	Esta secuencia inicia en el interior de la casa del Director, quien repasa los datos sobre la inversión en su última película <i>Black Mama</i> y se pregunta, si tiene alguna lógica invertir \$ 250.000 para recuperar sólo tres o, trabajar durante tres años para que la película sea vista por tan sólo 1.922 personas. Los resultados son negativos ante la expectativa del Director, lo cual lo insta a cuestionarse sobre el sentido de hacer películas en el país, pues al parecer el público se manifiesta esquivo a la producción nacional que alcanza un espacio en las salas de cine comercial y mucho más a aquellas proyectadas en salas de cine arte.

		<p>Como consecuencia, se inicia una investigación, la cual toma como eje de partida la siguiente pregunta ¿qué es lo que la gente quiere ver?</p> <p>Motivado, el actor se dirige a una de las salas de cine más grandes de la ciudad de Quito, Supercines. Sin embargo, no encuentra ninguna película ecuatoriana en cartelera. Por tanto, acude a la Cinemateca Nacional y a una discoteca frecuentada por dos jóvenes críticos de cine, con la esperanza de hallar un hilo conductor capaz de clarificar sus dudas.</p>
Sec N° 3	Películas nacionales	<p>La secuencia inicia en el interior de la casa del Director, quien revisa una lista de las películas ecuatorianas más taquilleras de los últimos veinte años, aunque han alcanzado un gran número de espectadores y su costo de producción promedio es de \$ 400.000, todas tienen un margen de pérdida. Por ende, una cosa es hablar de cine, hacerlo y otra sin duda son los números. Pero la pregunta innegable es si estas películas logran conectarse con el público.</p> <p>Por esa razón, la ciudad Mitad del Mundo parece ser el sitio ideal para realizar una rápida encuesta y conocer si las personas se interesan por ver la producción nacional.</p>

SEGUNDO SEGMENTO		
SECUENCIAS		DESCRIPCIÓN
Número	Tema	
Sec N° 4	Tras la pista	<p>Esta secuencia inicia en el interior de la Bahía de Guayaquil, lugar en el cual el Director espera encontrar alguna película nacional. Cuando el panorama parecía ser el peor, un local se convierte en fuente de aliciente al hallar en él alrededor de cincuenta películas ecuatorianas de las cuales hasta ese momento no se tenía idea alguna de su existencia.</p> <p>Una vez ya en el hotel y, tras varias horas dedicadas a ver estas producciones nacionales, finalmente, el Director establece contacto con uno de los realizadores.</p>
Sec N° 5	Nelson Palacios: “Filmo, luego existo”	<p>La secuencia inicia cuando el Director se traslada de Guayaquil a la ciudadela El Recreo en Durán, para entrevistar a Nelson Palacios, de 58 años, considerado pionero del cine de la ciudad de Milagro. Con su empresa familiar, Producciones Capricho, ha realizado 9 largometrajes, todos filmados en la zona de la cuenca del Río Guayas.</p> <p>Para poder contar la historia de Nelson Palacios se incluye en corto filmado y dirigido por él. Éste cuenta cómo Nelson se involucra en el quehacer cinematográfico y, en cierto punto se convierte en la forma de vida de su familia.</p>

		<p>Se han comercializado aproximadamente 140.000 copias de sus trabajos, sin embargo, son los piratas quienes se llevan las ganancias, lo único que le queda es esperar que la gente llame al número que coloca al final de la película y así empezar un nuevo proyecto.</p>
Sec N° 6	Prodigios de Manabí	<p>Esta secuencia inicia en la noche al interior de una gallera en la ciudad de Chone. La música de fondo es una ranchera entonada por una joven mientras Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, hacen una demostración de artes marciales cuyas imágenes se mezclan con los retratos de los lugareños durante la vida diurna de una ciudad afectada por las inundaciones.</p> <p>El Director dialoga con los dos realizadores considerados prodigios de su provincia, quienes le comentan que el hacer películas empezó como una afición, pues, a pesar de no saber manejar la cámara, los productores estaban deseosos demostrar sus habilidades en artes marciales. Con el tiempo y mucho empeño su técnica mejoró facilitándoles la puesta en marcha de diversos proyectos. Se puede observar en el transcurso de sus conversaciones, pequeños extractos de sus obras audiovisuales que fusionan con el documental en general.</p>

		<p>Así es que, Fernando Cedeño miembro de Sacha Producciones, un colectivo de la ciudad de Chone, tiene a su haber cinco largometrajes de acción, entre los que destaca <i>Sicarios Manabitas</i>, quizá una de las películas más vistas debido a su circulación en el mercado pirata.</p> <p>De la misma manera, Nixon Chalacamá ha dirigido aproximadamente siete películas, aunque no cuenta con ninguna clase de apoyo económico para costear sus producciones, ha encontrado una manera muy creativa de lograrlo a través del financiamiento de los propios actores, esto le ha permitido continuar con su pasión.</p>
--	--	---

TERCER SEGMENTO		
SECUENCIAS		DESCRIPCIÓN
Número	Tema	
Sec N° 7	Proyectos futuros	Esta secuencia final tiene su inicio en el interior de la casa de Fernando Cedeño, para quien es tiempo de filmar pues el mal clima impide que continúe con sus actividades laborales como comerciante de madera.

		<p>En suma, tanto Nelson Palacios como Nixon Chalacamá se encuentran ocupados en el rodaje y edición de sus respectivos proyectos cinematográficos.</p> <p>Esta secuencia termina en el interior de la Bahía de Guayaquil, lugar donde Miguel (interpretado por Andrés Crespo) espera poder difundir con la ayuda de Margarita Sánchez, comerciante, su película, producto del gran esfuerzo y trabajo de todo un equipo.</p>
--	--	---

Las siete secuencias que pertenecen a las tres grandes unidades de contenido anteriormente delimitadas, han utilizado diferentes signos de puntuación, uno muy particular ha sido el empleo de música que marca sus confines; otro es el *fundido encadenado*<sup>14</sup>, el *iris*<sup>15</sup> y otros que no parecen tan evidentes como el simple corte que separan dos segmentos de la historia.

No podría comprenderse el cuerpo total del filme sin el proceso del montaje, el cual en un amplio sentido es creador de movimiento; es decir, le otorga vida a cada una de las imágenes de una película. En efecto, el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico, pues su definición radica en “*la organización de los planos de un filme cumpliendo ciertas condiciones de orden y duración*” (Casetti, 1991: 144).

---

<sup>14</sup> Una imagen se desvanece mientras aparece otra. Casetti, op. cit. pág. 40.

<sup>15</sup> Un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen. Ibídem, pág. 40



Siguiendo este principio se debe escoger, ordenar y unir la selección de los planos, según la idea determinada por el guión y por el director. Solo así, se puede conseguir de manera armoniosa el orden narrativo y rítmico de los elementos de la historia. Pues se debe considerar que la *función creadora* (Casetti, 1991: 157) del montaje posibilita que elementos tomados de la realidad adquieran un sentido nuevo ante los ojos del espectador.

El cineasta Miguel Alvear, utiliza el *montaje narrativo o clásico* que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica que le permite hacer saltos al pasado (flash-back) con el objetivo de relatar la historia, pues cada uno de ellos le brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción (Casetti, 1991: 141).

Como resultado, el mundo posible que se proyecta en la pantalla es capaz de despertar un sinnúmero de sentimientos en el espectador. Esto se logra al considerar al filme como una totalidad significativa que la *puesta en serie* (Casetti, 1991: 125); es decir, el trabajo de montaje realiza de forma meticulosa con el fin de alcanzar la *continuidad del contenido dinámico* (Casetti, 1991: 168). En otras palabras, el alterar el orden cronológico no impide que se produzca una impresión de continuidad destinada a disimular la fragmentación creada por la división entre tomas organizada a favor de una temporalidad subjetiva y dramática.

#### **2.6.2.2 Recomposición**

El segundo momento perteneciente al análisis cinematográfico incluido en el modelo de Francesco Casetti y Federico di Chio es la recomposición. La misma que permite realizar la reconstrucción del filme a manera de un cuadro global. Por esta razón, es necesario partir de la definición propuesta por Ramón Carmona (1991):

La recomposición consiste en reorganizar los elementos provenientes de la descomposición para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto, entendido a la manera de un todo orgánico (...) no se trata de «descubrir» la estructura, sino de «construirla». Dicha estructura será la que otorgue a la totalidad del filme un determinado significado. (Carmona, 1991: 76)

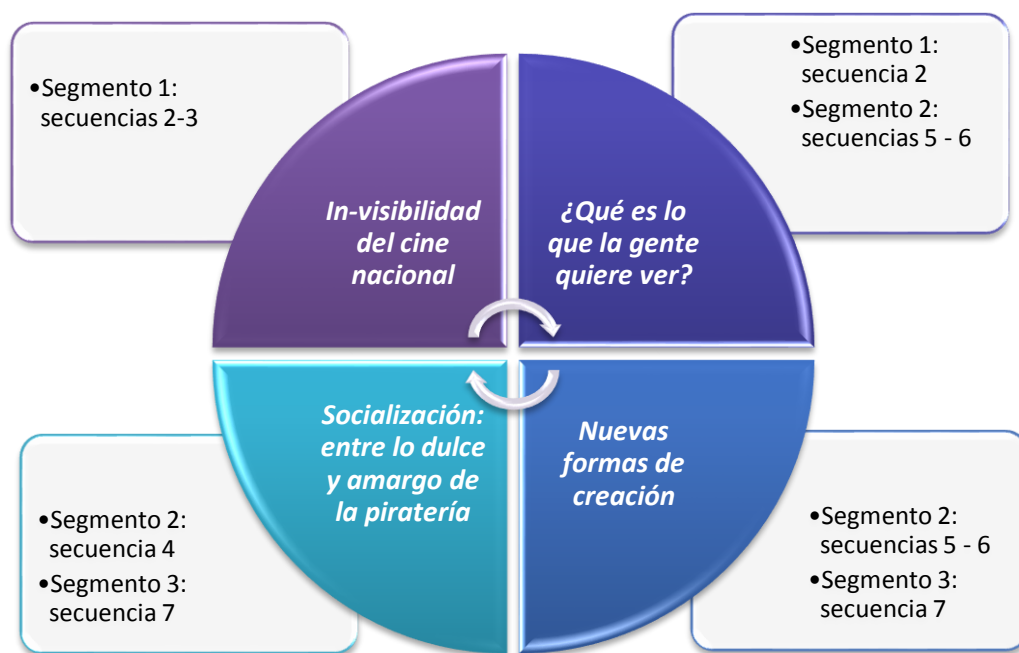
En otras palabras, la fase de recomposición admite los elementos identificados, enumerados y ordenados en la descomposición. Después de separarlos es necesario volver a trazar un hilo conductor, cuyo objetivo es la articulación de los mismos en una estructura lógica que, en definitiva permite construir otro orden, otra lectura bajo un sistema que mantiene estrecha relación con las diferentes unidades tomadas del documental comentado.

Casetti y di Chio señalan cuatro pasos que siguen una secuencia lógica y son importantes para completar la fase de recomposición: *la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización*.

#### 2.6.2.2.1 Enumeración

Este paso tiene en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, “*caracterizados a un tiempo por su pertinencia a un determinado eje*” (Casetti, 1991: 49). Es decir, este primer momento cataloga de forma sistemática los elementos individualizados en la segmentación. Con motivo práctico se ha realizado la siguiente matriz:

##### *Más allá del Mall*



Elaboración propia

#### 2.6.2.2.2 Ordenamiento

Esta es la segunda fase de la recomposición y, “*elabora un orden tanto lineal como jerárquico de importancia*”(Carmona, 1991: 76) de todos los elementos del filme. Es decir, pone en evidencia el lugar que ocupa cada componente identificado en el documental, atribuyendoseles una relación de orden para que pueden leerse en conjunto.

SEC	FUNCIÓN	RELACIÓN
Sec 1	Esta secuencia cumple la función de situar al espectador en la clase de género que aborda este trabajo audiovisual, en este caso, género documental.	La información proporcionada en esta secuencia, prepara el terreno de identificación, tanto del personaje principal y su motivación para iniciar acciones futuras detalladas en las secuencias siguientes.
Sec 2	El papel de esta secuencia es realizar una exploración en distintos lugares de interés, con el objetivo de despejar las incertidumbres.	Tanto su precedente como las secuencias subsiguientes mantiene estrecha correspondencia, pues se plantean varias interrogantes que hilvanaran cada una de las acciones y decisiones a emprender.
Sec 3	Esta secuencia se plantea la tarea de conocer si los números reflejan la conexión del cine ecuatoriano con su ávido público.	Al no encontrar respuestas evidentes, decide continuar con la investigación en otras ciudades. De esta manera, se establece relación con la secuencia siguiente lo que refleja la continuidad al relato
Sec 4	La función de esta secuencia es exponer el lugar en el cual se distribuyen y comercializan películas nacionales.	La reciprocidad entre secuencias y en conjunto, es evidente porque cada una dilucida aspectos importantes que aclaran el sombrío panorama planteado al inicio del documental.

		Así, esta secuencia abre el camino para establecer relaciones con los desconocidos realizadores.
Sec 5	El trabajo de esta secuencia es mostrar cómo el hacer cine se convierte en una forma de vida familiar.	Desde el inicio de la investigación surge la necesidad de saber qué es lo que la gente quiere ver. Por tanto, esta secuencia mantiene relación con su antecedente, pues, al conocer mejor el trabajo de Nelson Palacios, se logra percibir que su relativo éxito es gracias a tomar como tema los problemas cotidianos en su lenguaje natural, sin tratar de estilizarlos para no perder su esencia.
Sec 6	La labor de esta secuencia es visibilizar a los realizadores, conocidos por pocos e ignorados por muchos.	En correspondencia con la secuencia anterior, ésta amplía aún más el horizonte de quienes forman parte de esta clase de cine emergente. Por ende, no es difícil prever escenarios futuros en los que se refuerce quehacer.
Sec 7	Esta secuencia tiene como función presentar la atmósfera del desenlace de las historias representadas en el documental.	<p>Cada una de las secuencias han presentado una correlación lógica con las situaciones y acciones que exponen, no solo entre sí, sino también de forma general, otorgándole verdadero sentido al filme.</p> <p>En suma, esta secuencia final demuestra que el quehacer cinematográfico requiere de esfuerzo y gran dedicación para poner en marcha diferentes proyectos. Y a la vez exhibe como éstas alternativas plausibles lejos de los grandes centros comerciales, cuentan con un público propio.</p>

### 2.6.2.2.3 Reagrupamiento

El tercer paso del proceso de recomposición es el reagrupamiento que se puede definir como la fase en la que se “*empieza a diferenciar el núcleo central del filme: su estructura total*”(Casetti, 1991: 50). En resumen, se cancela y abstrae, se elimina y amplía para llegar a una imagen general de la película.

Para cumplir con este paso, se identificará las secuencias principales y secundarias y su organización, las mismas que están distribuidas en las tres grandes unidades de contenido en las que se ha dividido el documental.

<b>MÁS ALLÁ DEL MALL</b>		
<b>SEGMENTOS</b>		
1) Cine ecuatoriano: entre la espada de lo visible y la pared de lo invisible	2) Nuevas figuras del séptimo arte	3) Hacia una nueva figuración
<b>SECUENCIAS PRINCIPALES</b>		
<b>SECUENCIA 2</b>  Es importante esta secuencia porque en ella se expone el extrañamiento que siente el protagonista frente al entorno en el cual al parecer el cine ecuatoriano es invisible, aunque existente. Al encontrarse con esta realidad, la sensación de incertidumbre es inevitable, lo que desemboca en nuevas estrategias de investigación.	<b>SECUENCIA 4</b>  Esta secuencia enfatiza el hecho de que existe un cine que vive en la frontera de sí mismo, que a pesar de haber sido excluido del circuito formal, sus filmografías son de gran demanda aunque su lugar de destino, por el momento, sean los locales de la Bahía de Guayaquil.	<b>SECUENCIA 7</b>  En esta secuencia se configura el desenlace de la historia, marcada por la resolución de momentos reveladores ocurridos a lo largo del documental. Su estructura expone las brechas presentes en la realidad del quehacer cinematográfico nacional, pero al mismo, tiempo retrata lo

		admirable de aquellos proyectos que se esfuerzan por captar lo inefable de su realidad.
<b>SECUENCIAS SECUNDARIAS</b>		
<b>SECUENCIA 1</b>  En esta secuencia intervienen tanto el actor (Andrés Crespo) y el director (Miguel Alvear) para puntualizar el tipo de trabajo que se va a realizar. Por lo tanto, se podría prescindir de estas indicaciones, debido a que la estructura del documental es bastante comprensible.	<b>SECUENCIAS 5 - 6</b>  Estas secuencias muestran cómo dos autodidactas han conseguido capturar a su público que cada vez se muestra ansioso por verse retratado en sus historias. Así, hacer películas más que un pasatiempo también puede llegar a convertirse en una forma de ganarse la vida.	

#### 2.6.2.2.4 Modelización

Este es el paso final de la recomposición, y proporciona una visión concentrada del objeto analizado. Es un *modelo que permite descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado*. En este sentido, se puede elaborar una representación simplificada del audiovisual en el cual se sitúe sus *principios de construcción y funcionamiento* proporcionando una clave de lectura de la realidad abordada en este documental. (Casetti, 1991: 52).

El aporte de este documental es su intento de despegarse de la realidad inmediata para adentrarse en mundos invisibles, en lo popular, en la otra cara del cine nacional. Así, como muchos relatos, esta filmografía hace hincapié en las fisuras que ofrece la realidad, las dudas que genera y sus disfunciones. Frente a esto, se plantea que la antes indiscutible *transparencia de la realidad* se ve enfrentada a todo, un abanico de relatos que chocan con ella y cuestionan su homogeneidad, su linealidad (Imbert, 2010: 561).

Como consecuencia, el documental parte de la fisura que muestra la realidad de la producción cinematográfica del circuito formal del cine en Ecuador y, la producción de un cine popular que se distribuye a través del mercado pirata nacional. En este marco, se justifica la división del audiovisual en tres segmentos considerados como grandes unidades de contenido que lo atraviesan. Pues, siguiendo la lógica del relato surgen innumerables cuestionamientos ante la invisibilidad del cine ecuatoriano en las salas de cine comercial, a pesar de contar con registros y respaldos físicos de representativas producciones nacionales, son pocas las películas que llegan a estos espacios y menos es el tiempo que duran en cartelera.

Pero la realidad revela otra situación sorprendente para el Director, pues son películas que circulan en formato DVD y que no han encontrado espacio en el circuito comercial de las salas de cine, las que más público registran. La razón, se expone a lo largo de las siete secuencias estructuradas y organizadas para narrar por qué este cine, realizado por autodidactas, ha logrado conectarse con sus espectadores a través de escenarios familiares y problemas cotidianos (el abandono, la pobreza, la migración) que algunas familias ecuatorianas atraviesan. Así, estas películas populares que hablan a la gente en su idioma facilitan que sus espectadores se sientan representados, por lo cual se ve justificado su consumo masivo.

Esto hace pensar que la industria audiovisual puede tener una transformación marcada por la desestabilización de los esquemas estéticos y económicos oficiales del cine convencional, dando paso a una industria gestada desde abajo; es decir, por quienes a pesar de no contar con la instrucción académica específica, buscan los medios necesarios para poder proyectar y contar su historia.

En el documental *Más allá del Mall* se puede percibir que la sucesión de los fragmentos, su articulación y organización interna está dada por determinadas reglas técnicas que en conjunto definen el espacio fílmico; es decir, el espacio construido y presentado en la pantalla (Casetti, 1991: 139). Su interés por capturar de la manera más sugestiva lo aparentemente invisible de la realidad, se refleja en elección de los planos.

La utilización de cada plano está “*condicionada por la claridad necesaria del relato*”(Martin, 2002: 43) entendiendo que debe existir una adecuada relación entre el tamaño del plano y su contenido material (el plano es más amplio cuando existen menos cosas que mostrar) y también de su contenido dramático (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico). La elección de cada tipo de plano en la película está relacionado directamente con la idea precisa que quiere expresar el realizador.

En este caso, se puede observar en el documental un juego acertado de varios planos, cada uno de ellos cumplen sus funciones específicas. Por ejemplo: los *planos generales*<sup>16</sup> son utilizados, en su mayoría, para mostrar los escenarios en los que se desenvolverán las tramas y en el lugar en que se ubicarán los personajes, tales como: ciudad de Quito, la Bahía de Guayaquil, la ciudad de Chone, entre otros.

Los *planos medios*<sup>17</sup>, mantienen también su predominancia en la película, estos se caracterizan, por mostrar, no solo las acciones de los personajes sino también sus actitudes y reacciones ante los hechos. Además, se utiliza los *primeros planos*<sup>18</sup>, estos muestran detalles de expresiones que otorgan relevancia a la escena. Por ejemplo, el rostro en primer plano del protagonista evidencia el cuestionamiento interno con el que lucha al enfrentarse a una realidad que se muestra esquiva y vasta.

En suma, lo que pretende transmitir el documental en general es que el cine ecuatoriano, el que todos conocen, que participa en festivales internacionales tiene un hermano ilegítimo, que a pesar de contar con público propio, reclama apoyo para poder continuar a flote. Además, elogia la creatividad de los realizadores que aparecen en el documental, por sortear las necesidades con ingenio demostrando hasta cierto punto que se puede adoptar, en grandes producciones, esta tecnología casera que ha estimulado el desarrollo de nuevos oficios.

---

<sup>16</sup> El plano general comprende la mayor cantidad de espacio representado. Además, enseña el espacio total en el que se desarrolla la acción. Muestra el conjunto de un escenario o un amplio paisaje. [en línea] [Citado de 20 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=195229>

<sup>17</sup> El plano medio abarca la figura humana hasta la cintura. ESPINEL, Luis. (2010). El lenguaje de las historietas y el cine. Bolivia: Fundación Simón Patiño.

<sup>18</sup> El primer plano es el encuadre cercano al personaje, concentrado sobre el rostro. CASETTI. op. cit. pág. 88



Así, la agudeza de la representación realista del mundo que realiza el cine supera las expectativas, y la pantalla puede hacer vivir ante los ojos del espectador los dramas más íntimos, gracias al uso de un amplio abanico de propuestas y una serie de perspectivas posibles.

## CAPÍTULO III

### MÁS ALLÁ DE LO CONVENCIONAL

#### 3.1 La autorreflexividad

El cine es un lenguaje universal, destinado a recoger preocupaciones flotantes pertenecientes al imaginario social para transformarlas en relatos. Y más allá de la naturaleza particular de los realizadores, sus filmografías remiten a un fondo común, a los grandes cuestionamientos y aspiraciones que aventajan a los referentes habituales, en los cuales alguna vez todo espectador se reconoció.

La autorreflexividad en el caso particular del cine hace referencia al metacine, un entramado complejo, pero no inaccesible. Para entender esta definición, primero es relevante delimitar el prefijo griego *meta*. La Real Academia Española lo define como: “*prefijo que puede significar ‘junto a’, ‘después de’, ‘entre’ o ‘con’*” (Diccionario de la lengua española) significados que enuncian el nivel de acercamiento con el objeto. Sin embargo, para este trabajo se tomará en cuenta la definición de *‘junto a’ o ‘con’*, debido a que éstas expresan mayor proximidad con el prefijo que une la palabra central, en este caso, el cine.

Es un hecho conocido que el cine en su gran mayoría ha utilizado herramientas de la literatura. Por lo tanto, el lenguaje, que precede al cine, también puede ser estudiado desde la autorreflexividad; es decir, desde el *metalenguaje*: “*término introducido por la Escuela de Viena y por la Escuela polaca ante la necesidad de distinguir la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos*” (Jiménez, 2003). Con la finalidad de poder diferenciar de qué hablamos de con qué lo hablamos; es decir, hablar del lenguaje que estamos hablando.

Entonces, el lenguaje posibilita hablar y el metalenguaje es presentado como un lenguaje de descripción. Del mismo modo, el metacine, describe sus propios procesos constructivos espectaculares y artificiosos; es decir, el cine también puede utilizarse para hablar de su mismo lenguaje. Por lo tanto, se puede entender por metacine “*aquel que habla de sí mismo ya sea mostrando su realidad a través de objetos cinematográficos o haciendo alusión mediante otros filmes*”(Metamentaldoc, 2012).

Una estrategia reflexiva empleada en el metacine en su inicio, es dar atención a los materiales formales pertenecientes al proceso de construcción, (cámara, micrófono, focos, etcétera), así también, a los objetos físicos de la comunicación audiovisual en general (Solaz, 2005). Ahora los realizadores pueden usar la memoria cinematográfica, al referirse a otras películas, o a cosas que hacen hincapié al cine mismo sin la necesidad de la presencia física de los objetos.

El documental *Más allá del Mall* de Miguel Alvear es un claro ejemplo de cómo se puede emplear el metacine para poner en evidencia, no sólo aspectos técnicos relacionados con la filmación, sino también para mostrar, desde el punto de vista particular del Director, las inquietudes y actitudes de los realizadores autodidactas frente a la producción cinematográfica nacional. Por lo tanto, al elaborar un producto audiovisual con estas características, en el cual imágenes de todo tipo se entrecruzan, dialogan entre sí; la audiencia está consciente del papel del cineasta y del artificio en el que se basa su obra.

Por ende, si el lenguaje necesita hablar de sí mismo para comprobarse o analizarse, el cine también puede hacerlo. Al comprender que todo proceso de recreación de la realidad a través de un código, ya sea el lenguaje o la imagen en movimiento, puede ser objeto de reflexión es necesario cuestionarse y volverse hacia sí mismo.

Así, surge la pregunta inevitable, ¿cuánta importancia debe otorgar el realizador a la autorreflexividad en el quehacer cinematográfico particular? A esto el cineasta ecuatoriano Miguel Alvear responde: “*Es importante como todo en la vida. Creo que hablando de autocrítica, es bueno verse de afuera de vez en cuando, y plantearse si lo que uno está haciendo corresponde con el país en el que vive*” (Alvear, 2012)

A lo largo de los años, el cine ha probado ser un instrumento extremadamente versátil el cual no sólo ha contado historias cautivadoras o fascinantes, sino también se ha planteado la tarea de reflexionarse a sí mismo desde lo más profundo de su conformación para revelar temas que generan inquietud y que corresponden a la realidad que conocen o pretenden representar.

Para entender de forma más clara este punto, es preciso citar a Elisenda Ardévol quien expone que:

La reflexividad da importancia a la subjetividad por encima del intento de una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Esta orientación valora, por tanto, la experiencia personal y la autorreflexividad; así como la explicitación de la metodología y de la posición teórica, ética y política del autor. (Ardévol, 1996: 147).

En consecuencia con esta apreciación, la reflexividad supone pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar. Por esa razón, la postura que adopta el realizador audiovisual con respecto a la realidad plasmada en el celuloide enriquecida por los distintos aportes de quienes participan en ella, hace posible que se construya conjuntamente una interpretación de una representación cultural que no es producto de la casualidad.

Siendo el producto audiovisual una herramienta que potencia el intercambio de experiencias y sapiencias, cavilar en el devenir de la producción nacional no es una opción para Alvear, más bien se ha convertido en parte de su universo creativo. A lo cual, Jorge Serrano, ex-Director del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, sobre la postura del realizador ecuatoriano comenta:

El trabajo de Miguel Alvear (...) revela una realidad escondida para la mayoría o para un estrato de la intelectualidad ecuatoriana, como es la de producción cinematográfica audiovisual amateur, que podría decirse popular (...) una realidad como la ecuatoriana requiere y demanda su propia producción audiovisual del tipo que esta sea, esto debe estar fuera de toda duda. (Serrano, 2013)

Una buena historia, es *“algo que merece la pena narrar y que el mundo desea conocer”*(McKee, 2002: 39). Sin duda, la fascinante producción audiovisual nacional de la cual este documental destaca aquella que ha sido poco vista y apreciada desde el sector formal de la cultura, manifiesta una postura estética particular sobre forma de concebir el mundo y, ésta se expresa a través de historias donde los personajes pueden ser más reales que la propia gente, *que ese mundo (...) es más profundo que el verdadero* (McKee, 2002: 39).

Si el documental construye lo que ocurre frente a la cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva. Así, el documental puede ofrecer apuntes sobre cualquier temática, mientras que el espectador es quien propone hipótesis que serán confirmadas o desechadas a medida que la historia presentada logre convertirse en una fuente de identificación que le genere al público placer, el cual está lejos de ser inocente.

### **3.1.1 Modalidades de la representación**

#### **3.1.1.1 Definiciones generales**

Con motivo de percibir la importancia social e ideológica del documental, se debe exponer la modalidad empleada por el Director ecuatoriano. Dado que, las situaciones, eventos y acciones pueden representarse de diversas maneras, surgen como resultado diferentes estrategias que entran en un juego de concesiones y restricciones, cuya finalidad es la de establecer características comunes entre contenidos diferentes. Así, las modalidades de representación *“son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”* (Nichols, 1997: 65).

En el género documental, de acuerdo a Nichols, se destacan cuatro modalidades de representación en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Siendo cada una de estas modalidades las transmisoras de una nueva perspectiva sobre la realidad; es decir, cada una de estas prácticas cinematográficas brindan enfoques característicos de

la representación de la realidad. Estas modalidades han estado disponibles desde los inicios de la historia del cine, cada una de ellas han tenido un período de predominio en regiones o países determinados, cuya evolución implícita ha sido hacia la complejidad (Nichols, 1997: 65).

En este marco, es necesario presentar una breve historia de cada una de las modalidades de representación documental, la cual está basada en los aportes de Nichols. El primero es el *documental expositivo*, entre sus representantes más destacados están Grierson y Flaherty. Éste surgió del desencanto de las cualidades de divertimento del cine de ficción. El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico (Nichols, 1997: 68-72).

Además, hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. El espectador de documentales de la modalidad expositiva alberga la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica *causa/efecto* entre secuencias y sucesos (Nichols, 1997: 68-72).

El segundo es el *documental de observación* entre los realizadores más recordados figuran Leacock- Pennebaker y Frederick Wiseman. Esta práctica surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo.

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador al registrar lo que hace la gente cuando no se está dirigiendo explícitamente a la cámara. Ha sido utilizada con una frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a *técnicas de exposición* que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición (Nichols, 1997: 72-78).

El tercero es el *documental interactivo*, en éste se destacan cineastas como Rouch y Emile de Antonio. Esta modalidad surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales (Nichols, 1997: 66, 92).

Ocurre una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles, lo que genera una impresión de diálogo; es decir, se produce una sensación de presencia corporal, en lugar de ausencia, en la cual se sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella (Nichols, 1997: 66, 92).

El *documental reflexivo* tiene como exponentes a Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz, entre otros. Éste surgió del deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad. Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto (Nichols, 1997: 66).

Tras revisar cada modalidad representativa, se puede concluir que lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente una cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico.

Al mismo tiempo, para este trabajo es imperioso destacar que la práctica cinematográfica empleada por el artista visual Miguel Alvear en *Más allá del Mall* es el *documental reflexivo* y, para poder entender la relación que existe a continuación se detalla con mayor precisión en qué consiste esta modalidad representativa.

### 3.1.1.2 Modalidad de representación reflexiva

La modalidad reflexiva de representación es la última en aparecer en escena porque en sí misma tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas (Nichols, 1997: 97). Mientras que en otras prácticas documentales se habla sobre el mundo histórico, ésta modalidad se interesa por revelar el cómo se lo aborda; pues hace hincapié no sólo en lo que respecta a la forma y estilo, sino también en lo tocante a la estrategia, estructura, expectativas y efectos.

Así, para la modalidad reflexiva el aparato cinematográfico en el proceso de representación pone en duda el conocimiento, no sólo en relación a la presencia física del realizador, sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales (Nichols, 1997: 98). Es decir, desconfía de la autonomía fílmica y se plantea la reinserción de la obra en el contexto social y cultural, pues entiende que las problemáticas sociales y políticas rebasan el mero dominio del individuo.

La reflexividad y la concienciación van de la mano, porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, sino en la práctica, socialmente. *Más allá del Mall* ofrece una representación del quehacer cinematográfico en el país y, al mismo tiempo una manera crítica de comprender cómo se ha ensamblado esta representación.

En este sentido, se destaca el hecho de que las descripciones no son sólo acerca de algo, sino que también pueden hacer algo; es decir, no se limitan a representar alguna faceta del mundo, en este caso, el cine; asimismo tienen la capacidad de intervenir en ese mundo de alguna manera práctica.

En la forma más única el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y, de la problemática relación que existe entre el texto con aquello que representa (Nichols, 1997: 97). A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico.



Como lo hacen los planos largos cuando se prolongan más allá de la duración necesaria para su lectura; es decir, el tiempo necesario para absorber su significado socialmente trascendente.

Por ejemplo, en el documental se observa un plano largo en el que se deja atrás el casco urbano de la ciudad de Guayaquil, mientras el Director avanza por el puente hacia la ciudadela El Recreo en Durán, se muestra una parte rural de la provincia en dónde vive el realizador autodidacta Nelson Palacios. Este es un recurso característico de esta modalidad, pues cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades, porque en lugar de la representación de un tema, con atención al papel interactivo del realizador, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa de impresionar o sorprender; más bien dirigen la atención del espectador hacia los términos y condiciones del visionado (Nichols, 1997: 100).

Así, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. Como consecuencia, la situación que se va a experimentar y examinar ya no está situada en otra parte, sino se convierte en una situación propia, más cercana, perteneciente a la historia que se está reescribiendo constantemente tanto a pequeña como a gran escala.

#### **3.1.1.2.1 Estrategias Reflexivas**

Este apartado se refiere a modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones, cuya finalidad varía acorde a cada estrategia empleada, así por ejemplo: el objetivo puede ser captar la atención del espectador o dirigir la atención hacia las relaciones de poder entre el texto y el mundo. A continuación se expone las diferentes estrategias reflexivas conforme al trabajo de Bill Nichols:

1. *Reflexividad política*: Opera principalmente en la conciencia del espectador, hace hincapié a la conciencia social o colectiva en lugar de una marcha personal. En su forma más amplia, se trata de la conciencia situada en un contexto social determinado, que puede tener un efecto político, condicionado a la vez por el espectador (Nichols, 1997: 107). Cabe señalar que el efecto político no está garantizado por el empleo de cierta estrategia o procedimiento.

2. *Reflexividad formal*: Estas técnicas de reflexividad pueden subdividirse en otras categorías.

A. *Reflexividad estilística*. Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan convenciones aceptadas. Los estilos expresionistas<sup>19</sup> pertenecen a práctica. Este tipo de técnicas introducen giros inesperados que dirigen la atención hacia el trabajo del estilo como tal.

Una variante extrema, son los estilos documentales que dirigen la atención del espectador hacia sus propios patrones de un modo constante que se convierten en una modalidad poética de representación, en la cual se da mayor realce a la composición interna: como el color, la tonalidad y las percepciones particulares del autor (Nichols, 1997: 108, 109).

Cabe subrayar que usar los recursos estilísticos para lograr un efecto reflexivo, tiene el riesgo de manipular a los actores sociales con un efecto textual en lugar de provocar una contemplación reflexiva sobre el modo en que se construye.

B. *Reflexividad deconstructiva*. En este caso el objetivo consiste en alterar o rebatir los códigos dominantes en la representación documental, dirigiendo la atención del espectador de este modo a su convencionalismo. No le da mucha importancia a los efectos del estilo, más bien,

---

<sup>19</sup> Perteneciente a la corriente artística del expresionismo que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística, con el fin de incrementar el impacto emocional sobre el público.[en línea] [Citado el 6 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/estilos/70.htm>

busca intensificar la conciencia en cuanto a lo que previamente se da por supuesto (Nichols, 1997: 110).

*C. Reflexividad Interactiva.* Toda esta modalidad de representación documental posee el potencial para ejercer un efecto de concienciación, dirigiendo la atención hacia la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitando al espectador a reconocer la naturaleza de la representación documental. La interactividad puede funcionar de un modo reflexivo para concienciar de las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir (Nichols, 1997: 111).

*D. Reflexividad de ironía.* Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que en realidad se quiere decir. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición, en la cual se plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema (Nichols, 1997: 112).

En relación con una escena más amplia, la ironía reaparece como una conciencia reflexiva que sigue siendo poco común en el documental, pues se vale tanto del romanticismo, de la tragedia como de la comedia, llevándolas al límite para que su mensaje sea más persuasivo (Nichols, 1997: 112).

*E. Reflexividad paródica y satírica.* La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto y, la sátira es un recurso que se usa para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. El documental recurre con muy poca frecuencia al uso de éstas formas, pues lo tradicional es el predominio de los discursos de sobriedad, sobre todo en los países de habla inglesa (Nichols, 1997: 112).

El documental *Más allá del Mall* que parte de una experiencia previa del autor, utiliza esta estrategia junto con la ironía para sumergirse en un universo cinematográfico paralelo que resulta ser esa otra forma de producción amateur, cuyas obras notables tiene público propio y goza hasta de cierta fama, como sucede con las películas pertenecientes al lado formal del cine nacional. Con esto, no se quiere decir que uno sea mejor que otro, pero como menciona su Director, es algo en lo que se debe reflexionar.

En suma, la reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del *pastiche* o la escueta imitación, pues su interés es el cuestionamiento de su propio estatus, convenciones y efectos. Al llevar estas formas al ruedo teniendo presente que siempre van a estar sujetas a la recepción de un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada; pues gracias a su representación documental se puede examinar con cuidado las prácticas usadas tradicionalmente para contar cómo se debe concebir el mundo histórico, bajo el cual se corre el peligro de hacer a un lado situaciones y actores sociales que incomodan y, podría dar una impresión equivocada, por ejemplo que la cámara no tendría que estar allí y que lo que vemos es lo que no deberíamos ver.

### **3.2. Un docu-ficción entre lo popular y lo culto**

La dicotomía entre lo popular y lo culto, debe entenderse a partir de la visión que se tiene del Ecuador, un país pequeño pero no sencillo, es una “*entidad social y política compleja*”, no se debe repetir los estereotipos o lugares comunes más bien se debe tratar de comprenderlo desde sus complejidades y diversidades (Ayala Mora, 2011: 53).

En ese terreno, el Ecuador es el escenario de una gran diversidad étnica y cultural, que debe entenderse no como un obstáculo sino como riqueza. Pues una sociedad intercultural como “*es aquella en donde se genera un proceso dinámico, sostenido y permanente de relación, comunicación y aprendizaje mutuo*”(Ayala Mora, 2011: 57). Es decir, cada individuo realiza un esfuerzo consciente para desarrollar las diferentes capacidades de personas y grupos que tienen diferencias culturales, sobre una base de respeto.

En torno a la cultura popular que es parte de la gran diversidad que tiene el país, se debe señalar que se trata de un término muy complejo que puede utilizarse en múltiples sentidos relacionados por ejemplo a los buenos modales, erudición, entre otros. Pero en el sentido tradicional, *“hace referencia a una minoría de personas que por diversas razones, sobre todo educación formal o informal, ha cultivado su espíritu y razón para ganarse ese apelativo”* (Malo González, 2011: 193).

No obstante, al tener presente que la cultura es cambiante y, quienes existen hoy no pueden ser iguales a quienes los antecedieron en el tiempo; se torna más evidente el hecho de que, la cultura en sus diversas manifestaciones producto de la creatividad pueda y deba manifestarse de maneras diferentes acorde a las capacidades de cada persona en el contexto social determinado.

En esa perspectiva, la cultura popular se muestra espontánea frente a la *cultura elitista* (Malo González, 2011: 197) o ‘cultura’ que es académica, pues, más que normas formales establecidas como cánones, pesa la tradición y la transmisión oral de generación a generación que dan cuenta de la pertinencia local o identitaria de los sujetos involucrados y sus problemáticas.

Hablar de cultura popular implica más que una cuestión de simple denominación o de ubicación de preposiciones: envuelve una posición desde la cual observar los entramados que se dan entre los mecanismos que organizan la cultura de una sociedad en un momento específico, y la vida cotidiana en la cual los elementos de la cultura ordinaria se despliega, se asientan y son reactualizados (Rodríguez, 2008: 309). De tal modo, cuando se habla de cultura popular se postula la necesidad de mirar simultáneamente las prácticas y las representaciones, no como elementos aislados sino en completa relación, para poder entender desde qué esfera de poder se articulan.

Se establece entonces que, lo popular se refiere a una *“dimensión del mundo simbólico”* (Palma, 2008: 193). Es decir, como categoría define lo subalterno, lo dominado, lo no hegemónico; y por ello, y sobre todo para los intereses de este trabajo, como el límite de lo decible. Lo popular siempre es otredad, inclusive en las prácticas y objetos que forman la cultura de las clases populares y, más aun, en las representaciones que se hace de dicha cultura.

Por lo tanto, ver lo popular en lo masivo implica, entonces, dar cuenta de los procedimientos a través de los cuales la cultura masiva hace accesible y representable aquello que no necesariamente responde a sus características sino que, además, se opone a su propia lógica y a sus principios (Palma, 2008: 195).

En este sentido, existe un acuerdo en sostener que los cineastas se interesan directamente por el mundo que se ha denominado de la ‘marginalidad’; dado que sus producciones se presentan como una especie de viaje por ese mundo ajeno que expresa cierta valoración de esa alteridad, manifestada en el particular modo de representar a esa cultura y a esos sectores sociales.

Por ende, los relatos audiovisuales elaboran un discurso propio, en ellos puede encontrarse la intención de que el sujeto filmado sea quien narre su experiencia de organización, como se puede observar en el documental *Más allá del Mall*, pues son los realizadores autodidactas, quienes a través de pequeños cortometrajes o entrevistas relatan la historia de su vida y cómo el hacer cine, más que una simple forma de divertimento se ha convertido con el tiempo en su trabajo, en su pasión.

Es posible, entonces, reflexionar sobre la propia práctica misma y, también es permisible transmitir valores y creencias válidas para el grupo que en conjunto convergen en la producción de ese particular contrato realista. De ahí que, se pueda pensar en la existencia de distintas matrices discursivas y de diversos sistemas de creencias y prácticas políticas que se ponen en juego en la elaboración de un relato audiovisual.

De manera similar, se explora la cultura popular cuando estas resistencias se producen a otra escala, porque permite responder a la pregunta acerca de cómo los gestos políticos de algunos grupos ponen en comunicación las *performances artísticas* (Rodríguez, 2008: 324) con la vida cotidiana de los sectores populares.

El trabajo del realizador audiovisual Miguel Alvear, en este documental en particular, refleja la abundante y fascinante producción audiovisual que ha sido poco vista y apreciada desde el sector formal de la cultura. Y como resultado de la investigación previa se pueden rescatar modos de producción, discursos, estéticas y estrategias de circulación que apuntan a una especie de *círculo paralelo* (Alvear, 2009: 1) que muy pocas veces coincide con los espacios de discusión cinematográfica nacional.

En definitiva, se lograría una representación que diga más sobre las clases populares y su cultura si no se propusiera mostrar la realidad siguiendo los lineamientos de la cultura masiva y el imaginario compartido con el público. También, tendría mayor efecto, si se abandonara la intención de poetizar la diferencia, de mostrar la construcción de un ‘mundo otro’, más natural, que puede ser cuestionable, no sólo desde su contenido sino también desde su estética de presentación; sin embargo, se debe recordar que está anclada en la idea de escape y de huida y, que se mostrara a estos sujetos actuando en la vida real.

No es únicamente reconocer al ‘otro’, sino también entender que la relación enriquece a todo el conglomerado social, creando un espacio no solo de contacto sino de generación de una nueva realidad común. Por ende, los textos cinematográficos pueden verse como la palestra en la cual se construye una otredad particular generada desde la carencia a la cual se le ha incorporado cierta estrategia de desprolijidad.

### **3.3 Un cine transformador y sobreviviente**

*Más allá del Mall* es una propuesta innovadora caracterizada por la fusión o hibridación de géneros cinematográficos como el documental y la ficción, utilizados en conjunto para mirarse a sí mismos de manera atenta, en un intento por psicoanalizarse con el fin de descubrir intenciones latentes. A este cine de ruptura se lo conoce como cine posmoderno.

A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno) (Apreciación cinetec, 2009). Y así estos múltiples procesos devienen de forma simultánea o alternada en lo que hoy se concibe como cine posmoderno.

La etapa posmoderna surge a mediados de la década de los setenta, plantea, entonces, un tipo de discurso intertextual, contraponiéndose a las pasadas categorías de género, propone la simultaneidad frente a la continuidad de la Modernidad y trabaja, entre otras cosas, en el reciclaje de lo que se cree mejor de las épocas pasadas, pues según Frederic Jameson “estas nuevas formas cobran vida mediante la apropiación y manipulación de los modelos superiores, recurriendo sistemáticamente a la imitación y mezcla de lenguajes y estilos anteriores” (Jameson, 1985: 73).

Por lo tanto, el nacimiento de la posmodernidad cinematográfica dio paso a la creación de productos audiovisuales caracterizados por la mezcla de fórmulas diferentes que en conjunto se ponen en contacto con situaciones extremas.

La Posmodernidad no ha parado desde entonces de realizar variaciones y reescrituras, de valorar la estética plural y popular, lo que ha confluído en el pastiche que, utilizado en diferentes formas. Con el tiempo se han incorporado una diversidad de elementos, unas veces en línea y otras totalmente contrapuestos, entre ellos están el eclecticismo, la cita, la fragmentación, el relato no lineal, que no son más que un reflejo de la teoría posmoderna, que al promulgar la inexistencia de un orden totalitario, ha desembocado en fragmentos tomados de distintas épocas y lugares, que en el cine ha producido un juego con el exceso y los límites de la mostración (Follari, 2011).

El docu-ficción *Más allá del Mall* es una obra en la cual se destaca claramente características propias de la corriente posmodernista, pues se acerca a los límites de la realidad e intenta desde los “bordes” (Imbert, 2010: 561) reintroducir la problemática que enfrentan los realizadores audiovisuales autodidactas, revelando la sensibilidad hacia la diferencia y la pluralidad. Por esta razón es necesario que el filme rompa el molde tradicional en el cual se desplegaban los diferentes



escenarios y situaciones para dotarse, a sí mismo, de particularidades que capten la atención de su público por lo cual se hibridan formas y se mezclan géneros pues al no gustarle lo que ve, se siente motivado a cambiar o reinventarse.

Propuestas como éstas forman parte de la producción fílmica ecuatoriana, que está presente en las salas nacionales y hasta mundiales. Pues sus creadores han plasmado, y lo seguirán haciendo sin duda, en el celuloide la abundancia de temas generados debido a la diversidad cultural que caracteriza al país. De tal forma que, se puede observar en las salas de proyección ya no sólo a pocos sino a varios espectadores haciendo fila para ver una película ecuatoriana porque de una u otra manera sienten avidez por verse representados, entonces, los discuten y los disfrutan.

Por lo tanto, el cine ecuatoriano experimenta su mejor momento al contar con varios estrenos cuya acogida es cada vez mayor. *“La diversidad, argumental y estilística, es la primera constatación de esta oferta que ya toma distancias de sus inmediatos antecesores”*(Torres, 2009: 1). Éste es el resultado de un cine renovado y prolífico, que revela nuevos autores e inaugura temas incentivando la producción tanto de cortometrajes, largometrajes y documentales.

Pero esta realidad se vio ensombrecida por un momento que forma parte de la ‘trágica’ historia ecuatoriana, pues a finales de la década de los noventa, hubo sólo cinco estrenos(Serrano, 2013) como consecuencia de la crisis económica producto del salvataje bancario, el congelamiento de fondos y la dolarización del año 2000. Así, la producción nacional se enfrentaba a un país sumido en deudas, además, del escaso incentivo por invertir en proyectos que parecían poco rentables. Las historias que lograron ver la luz, por así decirlo, estaban afectadas por una *parcialidad* (Bourdieu, 1995: 32) ligada a la percepción del mundo, de la realidad de ese momento; es decir, las cintas estaban cargadas de resentimiento, de esa urgencia de denunciar un país en ruina.

A esto se le suma, el tema tecnológico que dificultó mucho la realización, debido a que en esos momentos la producción era mucho más cara que ahora. Pero la situación cambió con la vigencia de la Ley de Cine (2006) junto con la inclusión del video digital en los procesos de creación cinematográfica y audiovisual, permitiendo abaratar sustancialmente los costos de producción logrando, incluso, emular al celuloide.

En fin, hacer cine en el Ecuador sigue siendo una tarea difícil por el tema recurrente del financiamiento. No obstante, al margen de estas consideraciones, Christian León considera que “*el problema es de conceptos y de ideas*” (León, 2013). Pero es bueno saber que éstas se están innovando cada día porque tienen algo que contar, y un ejemplo de ello es el relato de *Más allá del Mall* que propone una mirada diligente y desprejuiciada hacia una realidad mucho más compleja en donde ninguna certeza está garantizada.

## CONCLUSIONES

Estas conclusiones distan de ser definitivas y generalizadoras, responden simplemente al trabajo de observación y análisis de un objeto de estudio concreto, como lo es el documental *Más allá del Mall*.

Ante la espectacularidad y la “mostración excesiva” que se observa en algunas producciones cinematográficas que llegan a las salas de proyección a nivel mundial, se abre paso una nueva propuesta de hacer cine que no opta por ver hacia afuera, sino hacia adentro, pues intenta volver su mirada sobre la cultura y las costumbres propias de su país.

Este es el caso del cine ecuatoriano que no está en la marginalidad, pues tiene desde sus inicios hasta la actualidad, elementos no sólo artísticos, sino también históricos e identitarios que desempeñan un papel fundamental en la representación de aquellos hechos que han quedado grabados en la memoria de una sociedad abatida por diversos males, de los cuales se recupera de a poco, sin desmayar en ningún momento.

La problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años representada en este documental, ha sido asociada principalmente al exiguo financiamiento, al alto costo de la tecnología de vanguardia, entre otros aspectos que han marcado su pausada presencia en las carteleras nacionales. Ahora en estos tiempos, se puede hablar de una situación totalmente distinta, porque el cine ecuatoriano experimenta mayor apoyo gestado desde el Estado, con lo cual su producción ha logrado ser más frecuente y, poco a poco, se consolida en el imaginario social como una parte representativa de la cultura ecuatoriana.

En ese vasto universo cultural, el cine ecuatoriano, en particular este documental, reflexiona acerca de los temas que le son de interés tanto al Ecuador y su gente, ensayando interpretaciones y apreciaciones, respecto a las nuevas formas de hacer cine y la importancia de la autocrítica en esta labor.

Al mismo tiempo, considerar que el cine proyecta ideas que circulan en el imaginario social, pero que tal proyección no ocurre de manera inocente, denota la postura política con la cual ha sido construida. Esta visión particular de la realidad, retratada en las ‘videografías paralelas’ que son el motor de este documental, tienen como referentes culturales a las historias de telenovelas, personajes blancos y negros acompañados de música ranchera; siendo éstos los elementos de los cuales se sirven los realizadores autodidactas.

Si bien el contenido de estas producciones puede ser objeto de debate, dado que, en ciertos casos reafirmarían estereotipos sociales como la violencia, el sexismo, la pobreza, entre otros; no se puede dejar de reconocer que logran comunicarse con el público, quienes se ven reflejados en este trabajo.

Para poder entender esta mirada peculiar que nos ofrece esta obra, nuestra visión debe estar enmarcada dentro de un pensamiento expansivo donde las cosas, situaciones y personajes están en permanente redefinición. De esta manera, el cine juega constantemente con los límites, se esfuerza por innovar a cada momento con el objetivo de explorar los mundos posibles que pueden ser representados y no se coarta por el deber ser, sino reinventa su lenguaje más allá de lo tradicional para encontrarse a sí mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Adorno, Theodor; Hanns, Eisler. (1981). *El cine y la música*. 2ed. Madrid: Fundamentos. 414 p.
2. Alvear, Miguel; León, Christian. (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio. 141 p.
3. Ayala Mora, Enrique. *Ecuador intercultural*. En: Durán-Barba, Rocío. (2011). *Panorámica actual de la cultura ecuatoriana*. Quito: Allpamanda. 43-52 p
4. Benjamin, Walter.(2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Weikert, Andrés, Trads.). Ecuador: Rayuela.130 p
5. Biblioteca Salvat de grandes temas. (1975) .*El cine, arte e industria*. Barcelona: Salvat Editores. 143 p
6. Bourdieu, Pierre. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo. 228 p.
7. Carmona, Ramón. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra. 319 p.
8. Casetti, Francesco. (1991). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós.278 p.
9. Cordero, Viviana. *El cine en el Ecuador*. En: Durán-Barba, Rocío.(2011). *Panorámica actual de la cultura ecuatoriana*. Quito: Allpamanda 75-80 p.
10. Chion, Michel. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós. 206 p.
11. Eisenstein, Sergei. *Del color en el cine*. En:Romaguera, i Ramio; H (1993). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra. 496-506 p.
12. Entel, Alicia. (1995). *Teorías de la comunicación*. Fundación Universitaria a Distancia Hernandarias. Buenos Aires: Docencia.128 p.
13. Espinel, Luis. (2010). *El lenguaje de las historietas y el cine*. La Paz: Fundación Simón Patiño. 199 p.
14. García, Julio. (1996). *Por un cine imperfecto*. En: La doble moral del cine. Madrid: EICTV-Ollero y Ramos Editores. 158 p.

15. Getino, Octavio y Solanas, Fernando. *Hacia un tercer cine*. En: Gumucio-Dragón, Alfonso, comp (2008). *Antología de comunicación para el cambio social: lecturas históricas y contemporáneas*. La Paz: Consorcio de Comunicación para el Cambio Social. 1413 p.
16. Gómez Tarín, Francisco Javier. (2010). *El análisis de textos audiovisuales*. Madrid: Shangri-la Ediciones. 209 p.
17. Guevara, Ernesto. (2009). *Aproximaciones a la historia y a los esquemas teóricos del cine documental*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 145p.
18. Granda, Wilma. *Cronología del cine ecuatoriano 1874-2006*. En: Revista Nacional de Cultura "Encuentros". No (10): 28-49 p. 2007.
19. Imbert, Gérard. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra. 766 p.
20. Imbert, Gérard. (2003). *Televisión y cotidianidad. La función social de la televisión en el nuevo milenio*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología "Miguel de Unamuno". Departamento de Humanidades y Comunicación. 200 p.
21. Jameson, Fredric. *Posmodernismo y sociedad de consumo*. En: J. Habermas, J. Baudrillard. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. 165-187 p.
22. King, John. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 356 p.
23. Kosik, Karel. (1976). *dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo. 269 p.
24. León, Christian. (2005). *El cine de la marginalidad*. Quito: Abya-Yala. 106 p.
25. Malo González, Claudio. *Cultura popular*. En: Durán-Barba, Rocío. (2011). *Panorámica actual de la cultura ecuatoriana*. Quito: Allpamanda. 193-200 p.
26. Martin, Marcel. (2002). *El lenguaje del cine*. 5ed. (Segura, María. Trads). Barcelona: Gedisa. 271 p.
27. Melgar, Luis. (2004). *Apuntes de historia del cine*. Madrid: Universidad Antonio de Nebrija. 294 p.

28. Merino, Gerardo. (2009). *La memoria colectiva en el cine latinoamericano*. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 119 p.
29. Mitry, Jean. (1986). *Estética y sicología del cine*. Madrid: Siglo XXI. 519 p.
30. Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Madrid: Paidós. 222 p.
31. Mckee, Robert. (2002). *El Guión*. Barcelona: Alba. 500 p.
32. Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. 389 p.
33. Orell, Marcia. (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso. 197 p.
34. Palma, Javier. *Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino*. En: ALABARCES, Pablo.(2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós 191-214 p.
35. Paz, Isabel. *La Tigra entre el realismo y la magia*. En: Literatura y cine. Revista andina de letras, Kipus. (1995). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 125-140 p.
36. Rodríguez, María Graciela. *La pisada, la huella y el pie*. En: Alabarces, Pablo. (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós 307-336 p.
37. Sánchez, José.(2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza. 734 p.
38. Serrano, Jorge Luis. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Acuario. 106 p.

## Bibliografía en Internet

1. Alvear, Miguel. *Bajo tierra. La ficción amateur*. [en línea][Citado el 14 de Marzo de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1gg18JC>
2. Ardévol, Elisenda. (1996). *Representación y cine etnográfico*. Universidad Autónoma de Barcelona.[en línea] [Citado el 10 de Marzo de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1cNaIhL>
3. Argüelles, Manu. (2009). *Tecnología Digital*. [en línea] [Citado el 03 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/ImrZ8S>
4. Arredondo, Herminia. (1998). *Los sonidos del cine*. [en línea][Citado 10 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/17S54eF>
5. Arte e historia/ estilos. [en línea]. [Citado el 6 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/ImrP1e>
6. Bahía de Guayaquil. [en línea]. [Citado de 10 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/Ig42Qb>
7. Casa de la cultura ecuatoriana. [en línea]. [Citado de 05 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1cs1zxX>
8. Cine [en línea]. [Citado de 20 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1iQI3gN>
9. Cine posmoderno. [en línea][Citado el 3 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1fHhNpv>
10. Consejo nacional de cinematografía. *Estatuto orgánico de procesos* [en línea] Quito: Registro Oficial de la República del Ecuador, 139, Febrero 27, 2010.[Citado el 07 de Julio de 2012] Disponible en: <http://bit.ly/1bmcYzR>
11. Costales, Francisco. (2008). *Perspectivas del cine ecuatoriano*. En: La filosofía y el cine ecuatoriano.[en línea][Citado el 15 de julio de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/IhirLI>
12. Costales, Francisco. (2008). *La filosofía y el cine ecuatoriano*. [en línea][Citado el 02 de Julio de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/IhirLI>
13. Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición.[en línea][Citado el 15 de Enero de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/17S4DB5>



14. Doctv Latinoamérica [en línea]. [Citado el 20 de Septiembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1c7xh2H>
15. Ecuador. Leyes y decretos. Ley de Fomento del Cine Nacional. [en línea]. Quito: Registro Oficial de la República del Ecuador 202, Febrero 3, 2006. [Citado el 07 de Julio de 2012] Disponible en: <http://bit.ly/1bmcKZD>
16. Echeverri, Andrea. (2011). *Cine y Color. Más allá de la realidad*[en línea]. [Citado el 17 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/17Wrr4S>
17. El Cncine y ecuador tv promueven documentales. [en línea] Eltelégrafo.com.ec. 25 de Mayo de 2011. [Citado el 25 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1aWUZxg>
18. El metacine y el metadocumental. [en línea][Citado el 10 de Febrero de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1bmcCtg>
19. Festival cine orquidea. [en línea][Citado el 04 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1cNalUz>
20. Fernández, Francisco. (2010). *El cine neorrealista italiano*. [en línea]. [Citado el 28 de Mayo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1hgWpHV>
21. García, Luis. (2009). *Una cierta idea de cine. Materiales 2*. [en línea]. [Citado el 25 de Octubre de 2011]. Disponible en: <http://bit.ly/18mJCB8>
22. Glosario de cine [en línea]. [Citado el 03 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1hi2ch>
23. Historia del cine. [en línea]. [Citado el 04 de Octubre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1idqhqi>
24. Inicio del cine [en línea]. [Citado el 15 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/185TFVz>
25. Jiménez, Pedro. (2003). *Una aproximación al metacine*. [en línea]. [Citado el 10 de Febrero de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/185TE40>
26. La clausura de los Supercines se extiende de manera indefinida. [en línea]. Hoy.com.ec [Citado de 05 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1dzrw11>

27. León, Christian. *El arte de traspasar los límites*. [en línea]. [Citado el 7 de Marzo de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1cNa57Z>
28. Martínez, María. (2004). *El cine como medio para la comunicación intercultural. La paradoja de un aparente intercambio entre culturas*. [en línea]. [Citado el 20 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/17S3KZg>
29. Ocho y medio [en línea]. [Citado el 25 de Septiembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/185TnOD>
30. Posmodernidad. [en línea]. [Citado el 5 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1fHgLto>
31. Pulecio, Enrique. (2008). *El cine. Análisis y estética*. [en línea]. [Citado el 17 de Marzo de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1idpK7v>
32. Ramonet, Ignacio. *Cine latinoamericano e imperialismo cultural*. (1943) [en línea]. [Citado el 16 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1eyoDuf>
33. Solaz, Lucía. (2005). *Cine Posmoderno* [en línea]. [Citado el 11 de Febrero de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/1bmbtBS>
34. Supercines. [en línea]. [Citado de 05 de Noviembre de 2012]. Disponible en: <http://bit.ly/1cN9PWD>
35. Torres, Galo Alfredo. *El año soñado del cine ecuatoriano*. [en línea]. [Citado el 5 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://bit.ly/17S31am>

# ÍNDICE DE ANEXOS

## ANEXO I

### **Cuestionario de preguntas orientado al cineasta Miguel Alvear**

1. ¿Cómo surge este proyecto?
2. ¿Cómo se financió este proyecto?
3. ¿Qué tiempo tomó rodar el documental?
4. ¿Existió algún inconveniente en el rodaje del documental?
5. ¿Por qué integrar elementos de ficción en este documental?
6. ¿Puede ser considerado este proyecto como un docu-ficción?
7. ¿Qué expresiones populares encuentra en su película?
8. ¿Por qué utilizar un personaje para que lo interprete a usted en el documental?

- 9.** En el documental menciona que más del 70% de la población ecuatoriana no asiste al cine, por tanto se asume que lo más accesible es el DVD pirata. ¿Qué consecuencias tiene para el resto del cine de Ecuador?
- 10.** En el documental se hace un recuento de las películas ecuatorianas más taquilleras de los últimos veinte años. ¿Qué cambios se percibe ahora en el cine ecuatoriano?
- 11.** Según su criterio, ¿Estas producciones populares expresan una intención política-cultural en particular?
- 12.** ¿Pueden estas producciones convertirse en una nueva forma de hacer cine en el país?
- 13.** *Más allá del Malles* un documental que habla sobre el quehacer cinematográfico. ¿Cuán importante es la autocrítica en esta industria?
- 14.** ¿Cuáles son sus expectativas sobre el cine ecuatoriano? Podría hablarse de industria.
- 15.** ¿Cuáles son sus proyectos a futuro?

## ANEXO II

### Cuestionario de preguntas orientado a profesionales del cine

1. *Más allá del Mal* es un documental que habla sobre el quehacer cinematográfico. ¿Cuán importante es la autocrítica en esta industria?
2. ¿Qué expresiones populares encuentra en los trabajos de Miguel Alvear?
3. Entre lo tradicional o lo ‘culto’ y lo popular. ¿En qué categoría ubicaría el trabajo audiovisual de Miguel Alvear?
4. Según su criterio, ¿Qué intención política-cultural en particular refleja el trabajo del cineasta ecuatoriano?
5. Se puede considerar las ‘videografías paralelas’ que aparecen en el documental “Más allá del Mall” como aportes importantes en la producción cinematográfica nacional.
6. Las salas de cines comerciales ofrecen el cine ‘tipo hollywoodense’. ¿Es invisible el cine ecuatoriano?
7. ¿Qué factores influyeron para que existan muchos más estrenos cinematográficos que en la década de los noventa?

- 8.** ¿Considera usted que el cine nacional puede competir con el extranjero?
- 9.** ¿Cree que el cine ecuatoriano exprese la diversidad del país?
- 10.** ¿Podría hablarse a futuro de la consolidación de una industria cinematográfica nacional?
- 11.** ¿Cuáles son los problemas que usted percibe en la realización de películas en el país?